

na to pytanie. Dotyczy to zarówno Józefa w filmie *Cień już niedaleko*, jak i bohaterów *Pamięci*.

Karabasza zadaje w tych filmach pytanie o sens pamięci, zarówno oficjalnej, jak i jednostkowej. Opisuje zetknięcie dwóch pamięci, ich miejsca wspólne i osobne. Pokazuje prywatną, należącą do bohaterów, historię Nowej Huty, ale jednocześnie udowadnia, że prywatność i oficjalność wchłonęły się nawzajem. Nowa Huta jest miejscem, w którym pamięć oficjalna i jednostkowa są nierozdzielnie związane. Budowa Nowej Huty była wynikiem propagandowej inspiracji. Karabasza dostrzega jednak coś więcej. W tę budowę byli zaangażowani ludzie. Zapewne byli częścią propagandy, z kolei hasła propagandowe wtopiły się w nich samych, zyskując tym samym swoistą autentyczność.

W filmach Kazimierza Karabasza Nowa Huta jest tłem dla opowieści o zwyczajnych ludziach, ale tłem znaczącym, które określa ich miejsce w życiu zarówno w przeszłości, jak i teraźniejszości, niezależnie od tego, czy czują się z nią związani, czy też się przeciw niej buntują. Bohaterowie Karabasza byli ludźmi z Nowej Huty. Budowali ją, pracowali w niej, mieszkali. Są tak-

że ludźmi, których ta budowa chcąc nie chcąc uformowała. Niezależnie od oficjalnej recepcji tej budowy, ona w nich pozostanie. Są zatem także ludźmi Nowej Huty. Nie wymażą swojej pamięci. Spod oficjalnych zdjęć, filmów, dawnych i rocznicowych przemówień, u Karabasza zawsze widać człowieka. Dla tych ludzi Nowa Huta stała się nieodłączną częścią pamięci.

Filmy Karabasza nie są pochwałą Nowej Huty, nie stanowią też rozliczenia z jej przeszłością (w takim sensie jak choćby *Zagubione uczucia* lub *Człowiek z marmuru*). Nawet jeżeli pojawiają się opowieści o negatywnych elementach historii tego miejsca, są po prostu częścią pamięci. Filmy te pokazują jednak, że, że nawet w opowieści o zwykłym szarym człowieku Nowa Huta będzie zawsze miejscem mającym jakieś dodatkowe znaczenie, wpływające na swoich bohaterów, zarówno przez to, czym miała być, jak i przez to, czym się ostatecznie stała/nie stała. I pokazują, że nie ma jednego jej wymiaru. Są ludzie, którzy traktują ją jako zwykłe miejsce, ale są też tacy, których ukształtowała. Ludzie Nowej Huty i z Nowej Huty.

## Między powieścią a adaptacją – kilka spostrzeżeń z perspektywy widza

JUSTYNA SULEJEWSKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

Adaptowanie tekstów literackich na medium filmowe jest sztuką równie sędziwą jak X muza. Można by przypuszczać, iż ponadstuletnia obecność zjawiska będzie szła w parze z jego lepszym rozumieniem, oswojeniem; byłoby to widoczne przede wszystkim na gruncie refleksji teoretycznej, wskazującej i tłumaczącej powszechne zabiegi służące adaptacji, omawia-

jącej ich ewolucję ze względu na zmiany technologiczne lub kulturowo-społeczne. Alicja Helman, referując dzieje rozważań nad relacją filmu do literatury, podkreśla jednak, że stworzenie normatywnej teorii przekładu lub nawet opisanie i wymienienie wszystkich możliwych modeli ekranizacji jest przedsięwzięciem niemożliwym. Sposobów adaptacji jest, „chciałoby się rzec, że nieomal tyle, ile jest powieści do sfilmowania lub co najmniej tyle, ilu jest reżyserów przenoszących literaturę na ekran”[1]. I choć badaczka zaraz dopowiada, iż podobne

[1] A. Helman, *Wstęp*, w: eadem, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Ars Nova, Poznań 1998, s. 8.

podsumowanie byłoby na wyrost[2], akcentuje ono nikłą, jedynie pomocniczą funkcję dostępnych teorii. Zatem każdy przypadek spotkania filmu i literatury wymaga od nas wnikliwej analizy i otwartości, kredytu zaufania nie do wypracowanych modeli adaptacji, lecz do intencji twórcy. Elastyczna relacja tekstu i obrazu audiowizualnego niejako uprawomocnia każdą, nawet najbardziej niespodziewaną, interpretację pierwowzoru.

Poza specyficznym charakterem filmowych realizacji powieści dochodzi jeszcze jeden czynnik, który może utrudniać krytykowi (lub po prostu widzowi-czytelnikowi) ocenę dzieła: gdy obraz trzeba skonfrontować z własnymi emocjami i oczekiwaniami dotyczącymi oryginału.

Choć przed seansem zdajemy sobie sprawę z ograniczeń procesu przekładu z jednego języka na drugi, różnorodności odmian ekranizacji, po które sięgnąć może reżyser wraz ze scenarzystą, czy wreszcie z autonomiczności artystycznej tak powstającego dzieła filmowego – oglądaniu zwykle towarzyszy cała feeria uczuć o zabarwieniu negatywnym, od zdumień, przez dezaprobatę po pełne odrzucenie. Parafrazując wcześniej cytowaną wypowiedź Helman, można by powiedzieć, że ilu widzów zna pierwowzór, tyle różnych głosów sprzeciwu może zostać skierowanych w kontrze do wizji filmowca. Ów bunt nie zawsze musi pozostać kolejnym elementem nieokreśloności, chaosem interpretacyjnym, w który już i tak jest uwikłane zjawisko adaptacji. Alicja Helman omawia bowiem koncepcję syntezy doświadczenia lektury i projekcji kinowej: „dzieła wirtualne, powstające w efekcie lektury filmu poprzez książkę lub, ewentualnie, także książki poprzez film, są dostępne jedynie swoim autorem, indywidualnym odbiorcom”[3]. Szansą ich przetrwania stać się jednak mogą „teksty pisane, które utrwalają kształt wirtualnego przeżycia i pozwalają na dzielenie się nim”.

Brak zgody uruchamia proces głębszej refleksji nad filmem, porównywania różnic i poszukiwania dla nich formalnych lub ideowych uzasadnień. Z kolei wypowiedzi filmoznaw-

czyni o naturze adaptacji i odbiorcach, zaczynających funkcjonować jako jej współtwórcy, są niewątpliwą zachętą do pisania. Zdaje się, że pełniejsze rozumienie danej ekranizacji jest możliwe dopiero wtedy, gdy stajemy oko w oko z własnymi przemyśleniami. To, co dotąd wydawało się nam nieuchwytnie, niepojęte, zostaje pochwycone: „Chaos jest jeszcze nieodgadnionym porządkiem”[4]. Do podobnych wniosków doprowadza obejrzenie *Wroga* (2013) Denisa Villeneuve’a, powstałego na podstawie powieści *Podwojenie* (2002) José Saramago. Niniejsze rozważania nie będą jednak próbą wartościowania zabiegów adaptacyjnych, na jakie zdecydowali się reżyser i scenarzysta (Javier Gullón) w perspektywie całości czy pojedynczych scen. Skupię się na jednym aspekcie, jednej nieścisłości, która mnie szczególnie uderza, gdy myślę o obu dziełach. Tym, co wydaje mi się szczególnie niepokojące, jest pytanie: Dla czego książkowa historia, wprost nawiązująca do medium filmu, została zinterpretowana na ekranie z całkowitym odrzuceniem metatekstowego odniesienia?

Bohaterem *Podwojenia* jest Tertulian Maksym Alfons, cierpiący na depresję nauczyciel historii w gimnazjum, rozwiedziony, stroniący od ludzi i emocjonalnego zaangażowania; ponad

[2] Stanowisku Helman przeciwstawić można teorię Jeana-Luca Nancy, będącą ciekawym, uzupełniającym komentarzem dla nieprostego związku słowa i obrazu, choć już nie na gruncie literatury i filmu (wykorzystuje ją Adam Dziadek, omawiając malarskie ekfrazy): „żaden tekst nie ma jedynego właściwego sobie obrazu ani żaden obraz nie ma właściwego sobie tekstu. Ten «nierozstrzygalnik», czy raczej podwójne wiązanie, stawiam w centrum problematyki relacji pomiędzy obrazami i tekstami”. Każdy przypadek złączenia literatury i obrazu (a idąc tym tropem dalej, także i filmu) jest „nierozstrzygalny”, niepełny, otwarty, a zastosowane środki wymagają uzasadnienia. A. Dziadek, *Typologie, typologie...* w: idem, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2011, s. 10.

[3] A. Helman, op. cit., s. 17.

[4] J. Saramago, *Podwojenie*, przeł. W. Charchalis, Dom Wydawniczy „Rebis”, Poznań 2005, s. 100.

przećiętność wynosi go jedynie absurdalne imię, będące jedynie źródłem kompleksów. Pewnego wieczoru wypożycza poleconą mu przez kolegę komedię filmową (*Kto szuka, znajduje*), remedium na pogłębiające się egzystencjalne odrętwienie. Dzieło co prawda nie spełni swojej podstawowej funkcji, ale jego obejrzenie stanie się momentem zwrotnym w życiu mężczyzny: w grającym trzecioplanową postać aktorze rozpoznaje samego siebie. Niecodzienna sytuacja naturalnie zmienia dotychczasowe monotonne życie. Początkowo dla nabrania pewności, że nie zwariował, później – aby poznać tożsamość sobowtóra i się z nim spotkać, rozpocznie żmudny proces oglądania kolejnych filmów. Żmudny, gdyż Saramago umieścił akcję powieści w czasach kaset wideo i (co chyba jeszcze bardziej komplikuje śledztwo ze współczesnej perspektywy) przed rozpowszechnieniem Internetu. Ostatecznie dochodzi do telefonicznej rozmowy (najpierw z żoną Helen, później z samym Antoniem Claire), konfrontacji obu panów w domku na wsi, zamiany ról (odtąd aktor śledzi nauczyciela historii, skrywając się jak wcześniej tamten za sztuczną brodą), aż w końcu do tragicznego w skutkach szantażu: Claire wbrew woli, ale we współpracy z Tertulianem (wymieniają się m.in. dowodami osobistymi), podszywa się pod historyka, aby spędzić noc z jego narzeczoną Marią da Paz. Dziewczyna, choć nieświadoma istnienia sobowtóra, orientuje się po śladzie od obrączki, że ma do czynienia z kimś obcym. Para ginie w wypadku samochodowym, a nauczyciel, który w akcie zemsty postanowił w tym czasie uwieść Helen, zostaje zmuszony przejąć tożsamość aktora.

Film Villeneuve'a pozostaje wierny oryginalnej opowieści, zachowując wiele z jej fabularnego szkieletu. Wprowadzone tu i ówdzie zmiany wydają się niewinne, jakby ich głównym zadaniem było uproszczenie treści, aby ta stała się lepiej czytelna na ekranie. Tertulian zostaje więc zastąpiony neutralnym Adamem Bellem, wciąż naucza historii, tyle że jako wykładow-

ca akademicki, a jego kondycja egzystencjalna i interpersonalna jest podobnie zarysowana. Także w adaptacji to kolega z pracy poleca mu film, który wypożycza (już na DVD) i ogląda na laptopie. Zgadza się również czas i miejsce rozpoznania sobowtóra, to jest środek nocy, chwilę po przebudzeniu. Wprowadzenie nowoczesnych i ogólnodostępnych baz danych, jak wyszukiwarka Google, znacznie przyspiesza spotkanie. Jednak dalszy przebieg akcji jest powtórzeniem powieściowych rozwiązań: zamiana ról, (podwójna) mistyfikacja, wypadek...

Pominąwszy niektóre nieścisłości, przebieg fabularny jest praktycznie lustrzany, a jednak książka i film opowiadają o czymś zupełnie innym. W przeciwieństwie do powieści, która filozoficznie roztrząsa egzystencjalny kryzys związany z pojawieniem się duplikatu, ekranizacja właściwie porzuca to zagadnienie. Środek ciężkości zostaje położony na psychoanalityczny motyw kobiety-pajaka, tkającego pułapkę na bohatera, dla którego jest rzeczywistym, choć przez niego nieuświadomianym, tytułowym wrogiem; monstrualnego ptasznika dostrzec można w sennych panoramach miasta, ale istota symbolu dosięga nas dopiero w scenie finałowej. Mimo iż rozbudowanie kwestii wpływu płci pięknej na życie Adama ma swoje umotywowanie w powieści (nadopiekuńcza matka, strach i bezradność Tertuliana wobec partnerki Marii, wreszcie Helen jako ta, która podejmuje decyzję o ostatecznej zamianie tożsamości), to dominacja wątku wydaje się dyskusyjna. Dlaczego doszło do takiej rozbieżności pomiędzy tekstem literackim a jego przekładem? i w którym momencie?

Być może to nie treść, a otwarta intertekstualna formuła dzieła sprawiła, że w procesie adaptacji nieoczekiwanie odbiegło ono od oryginalnych założeń ideowych? Maciej Miłkowski w recenzji *Podwojenia* zauważył, iż książka opiera się na wielokrotnie już wykorzystywanym przez literaturę i inne sztuki schemacie: „motyw sobowtóra jako pretekst do rozważań o ludzkiej tożsamości, a zarazem jako wrząca retorta, w której rodzą się coraz to bardziej niesamowite komplikacje fabularne”[5]. Fantastyczna sytuacja niejako narzuca,

[5] M. Miłkowski, *Świat ludzi potulnych* [online], [dostęp: 8 lutego 2015], <<http://tygodnik.onet.pl/kultura/swiat-ludzi-potulnych/fhjt7>>.

aby opowiadać o niej za pomocą konwencji charakterystycznych dla kultury masowej, literatury sensacyjnej, przygodowej czy detektywistycznej. Należy przy tym zauważyć, iż w efekcie mamy do czynienia z hybrydyzacją różnych wzorców wypowiedzi w jednym utworze. To przybliża powieść do formy zarówno literackiego, jak i filmowego thrillera, który w teorii przedmiotu jest wciąż pojęciem nieodokreślonym i szerokim: „Każde dzieło o sensacyjnej intrydze oraz pewnej dawce napięcia i okrucieństwa można wpisać w tę strukturę, pozwalającą na choćby wstępną klasyfikację i szczerkowane zdefiniowanie zjawiska”[6]. Nie jest to gatunek tak silnie skodyfikowany jak na przykład western i jego atrybuty nie mają ustalonego repertuaru realizacji. Możliwe, że to właśnie w elastyczności dreszczowca reżyser dostrzegł jego potencjał jako języka, w którym można opowiedzieć prozę Saramago. Warto jednakże odnieść się do wybranych wyróżników gatunku, aby dostrzec, jak pojedyncze przesunięcia w temacie czy typie motywu wpłynąć mogły na znaczenie całości.

Rafał Syska charakteryzuje thriller za pomocą zaledwie kilku pojęć. Choć granice między nimi przebiegają płynnie, można wyróżnić właściwość centralną: „Konstituowaną cechą filmowego dreszczowca jest zagubienie”[7]. Jak już wiemy, w powieści i adaptacji fundamenty nudnej, ale oswojonej rzeczywistości rozsada pojawienie się Drugiego. Duplikat kwestionuje nie tylko prawa przyrody (a zatem pewien obiektywny punkt odniesienia), podważa przede wszystkim indywidualność jednostki, jej wewnętrzną spójność. Uruchomiony zostaje kalejdoskop pytań natury egzystencjalnej, z czego najważniejsze brzmi: kto tu jest czyją kopia? Saramago nie poprzestaje jednak na fabule o nieprawdopodobnej genezie, ale oddaje charakter treści na poziomie ukształtowania języka powieści. Pisarz konstruuje bowiem długie, wielokrotnie złożone zdania, w których zacierają się granice pomiędzy samodzielnymi wypowiedziami, jak i poszczególnymi instancjami nadawczymi. Miejscami nie sposób odróżnić, gdzie kończy się monolog

wewnętrzny Tertuliana, a zaczyna obiektywny komentarz narratora lub innej postaci (jak np. zdrowego rozsądku, z którym parokrotnie pertraktuje historyk). Nawet koniec powieści nie rozstrzyga, czy przypadkiem cała historia nie rozgrywała się w chorym umyśle bohatera. Liczne dygresje narratora, dotyczące także fikcjonalności opowieści, kwestionują sens próby ustalenia prawdy:

Dla sprawozdawcy, albo narratora, wedle bardziej niż prawdopodobnej hipotezy preferowania postaci z pieczętką uznania akademickiego, najłatwiejsze, skoro doszliśmy do tego miejsca, byłoby napisanie, że trasa nauczyciela historii, prowadząca przez miasto i aż do wejścia do domu, nie miała swej historii[8].

We *Wrogu* z kolei formalnym ekwiwalentem zagubienia i wpadania w pułapkę staje się narracja niewiarygodna, ujawniona widzowi dopiero w zaskakującym zakończeniu. Dopełnieniem chaosu jest motyw labiryntu[9], który w omawianej historii dotyczy przede wszystkim umysłu bohatera. W obrazie dodatkowymi metaforami lęku są miasto (jednolita, monotonna i chłodna architektura podkreśla nieprzyjazną przestrzeń) oraz pająk i tkana przez niego pajęczyna (charakterystyczna sieć zostaje zwizualizowana tylko raz, podczas najazdu kamery na szybę roztrzaskanego auta). Inne wyróżniki gatunkowe thrillera pojawiające się w *Podwojeniu* i adaptacji to: racjonalizowanie rzeczywistości poprzez odwołania do logiki i wiedzy, koncentracja na budowaniu napięcia zamiast akcji czy posługiwanie się modelem narracyjnym „everymana”[10].

Im lepiej dostrzegam podobieństwa formalne, tym mocniej mnie zaskakuje rozbieżność obu dzieł pod względem znaczeniowym. Jestem jednak osamotniona w swojej opinii. Według innych krytyków, film wcale nie gubi

[6] R. Syska, *Thriller jako gatunek*, w: *Wokół kina gatunków*, pod red. K. Loski, Rabid, Kraków 2001, s. 80.

[7] Ibidem, s. 91.

[8] J. Saramago, op. cit., s. 51.

[9] R. Syska, op. cit., s. 94–95.

[10] Ibidem, s. 84–85.

tematu sobowtóra, wprowadza go po prostu za pomocą innych chwytów narracyjnych, niż to miało miejsce w powieści. Anita Piotrowska zauważa na przykład, że w miarę rozwoju fabuły pojawia się coraz więcej podobieństw pomiędzy panami (jedzenie jagód, pociąg do kobiet o podobnym typie urody)[11]. Te zabiegi sugerowałyby, iż mamy do czynienia z jedną postacią, cierpiącą na rozdwojenie jaźni. Również prowadzenie podwójnego życia przez aktora, uczestniczącego w perwersyjnych i tajnych spotkaniach, sugerowałoby taką ścieżkę interpretacyjną: Adam/Anthony chorobliwie pragnie stawać się kimś innym. Za proponowaną przez filmoznawczynię hipotezę byłaby zresztą spójna z inną cechą gatunkową uniwersum thrillera, mianowicie dychotomią (światów, bohaterów).

Nie mogę więc zaprzeczyć, że motyw duplikatu jest realizowany i rozwijany we *Wrogu*, to prawda. Jednak wciąż szukam tego momentu, reguły przekładu, która sprawiła, że adaptacja nie spełniła moich oczekiwań: nie zatrzymała się na fakcie, iż rozpoznanie sobowtóra ma miejsce na ekranie telewizora, a tym Drugim jest osoba wcielająca się w inne role, posługująca się także artystycznym pseudonimem (Daniel Saint-Claire); dlaczego umyślnie zmieniono archaiczny nośnik kasety wideo na DVD (w końcu powieść powstała w roku 2002); czy tylko ze względu na czytelność dzieła zrezygnowano z rek wizytu-przebrania – brody – którym posługują się książkowi bohaterowie? W końcu dostrzegam ten moment: „Mac Guffin”.

W teorii filmu terminem „Mac Guffin” określa się zabieg narracyjny polegający na wprowadzeniu intrygi i nic poza tym: „przedmiot, o który bohaterowie walczą, jest na tyle skomplikowany lub niedookreślony, że w finale okazuje się jedynie pretekstem służącym

reżyserowi do budowania napięcia i grozy historii”[12]. W obrazie Villeneuve’a właśnie taką funkcję pełni obejrzenie przez Adama poleconego filmu. Budzi ono w nim niepokój, motywację do działania lub też, w zależności od interpretacji, pogłębia chorobę psychiczną. W schemacie thrillera nie ma już jednak miejsca na rozwijanie tego motywu. Nie, jeśli twórcy zdecydowali się już uzasadnić postępowanie bohatera mizoginią i konsekwentnie ów pomysł realizują.

Reżyser, przynajmniej hipotetycznie, mógłby postąpić inaczej. Historia kinematografii obfituje w dzieła oparte na problematyce tożsamości i/lub sobowtóra, realizowane w konwencji dreszczowca – *Zawrót głowy* (1958) Alfreda Hitchcocka, *Podziemny krąg* (1999) Davida Finchera czy *Memento* (2000) Christophera Nolana. Ponadto bardzo często obrazy o wspomnianej tematyce rozgrywają się w środowisku filmowym bądź teatralnym, co wprowadza wątek autotematyczny: *Być jak John Malkovich* (1999) Spike’a Jonze’a, *Synekdocha, Nowy York* (2008) Charliego Kaufmana, *Czarny łabędź* (2010) Darrena Aronofskiego czy ostatnio *Birdman* (2014) Alejandra Gonzáleza Iñárritu. Co wydaje się istotne, medium filmowe nie stanowi w nich jedynie sztafazu dla poruszającej problemy egzystencjalne historii, ale aktywnie uczestniczy w jej opowiedzeniu. Ostatecznie to ukształtowanie utworu decyduje o oryginalności i sile owych obrazów. Być może w tym tkwił problem realizatorów *Wroga*, może Villeneuve po doświadczeniach z *Labiryntem* (2013) wybrał sprawdzoną dla swojego warsztatu poetykę zamiast poszukiwać formalnych rozwiązań dla wymagającego tematu.

Na koniec należy wydobyć jeszcze jedną poszlakę, która udowadnia ideowe powiązanie pomiędzy *Podwojeniem* a sztuką filmową. Czytając powieść, można odnieść wrażenie, iż X muza jest Saramago niezbędną, aby pewnym koncepcjom filozoficznym nadać głębszy sens. Edgar Morin jest autorem niezwykle żywej teorii, jakoby w naturze obrazu kinowego tkwiła zdolność wywoływania widma (w oryginalnym tłumaczeniu *double*, czyli ‘podwojenie’, ‘sobo-

[11] A. Piotrowska, *Podwójne życie Adama Bella*, „Tygodnik Powszechny” [online], 11 sierpnia 2014 [dostęp: 8 lutego 2015], <<https://www.tygodnikpowszechny.pl/podwojne-zycie-adama-bella-23837>>.

[12] R. Syska, op. cit., s. 85.

wtór'[13]). Poszczególne sformułowania niemal wprost nas odwołują do publikacji *Kino i wyobraźnia*. Najdobitniejszy jest chyba moment uświadomienia sobie przez Tertuliana, iż właśnie wydarzyło się coś niepokojącego:

Obudził się godzinę później. Nie śnił, żaden okropny koszmar nie zburzył mu porządku mózgu, nie machał rękoma, broniąc się przed przylepionym do twarzy galaretowatym potworem, utworzył jedynie oczy i pomyślał, Ktoś jest w domu. [...] Wrażenie czyjejś obecności w domu, które go obudziło, stało się trochę bardziej dojmujące[14].

Według Morina, obraz (w tym obraz filmowy) „jest tylko widmem, to znaczy nieobecnością”[15]; jednocześnie kino zawdzięcza swoje możliwości powinowactwu z fotografią, która „zaczyna swą drogę od wywoływania wrażenia czyjejś obecności, ale dochodzi do czarów i obecności spirytystycznej”[16]. Teoretyk swoje założenie oparł na badaniach psychologii widzenia, upatrywał więc zdolności doświadczania widowiska filmowego w dyspozycji ludzkiego umysłu, który już wcześniej wykreował widmo jako mit[17]. Zatem kino ma możliwości magiczne, jest również rozdwojone na wzór jawy i snu: potrafi uobecnić immaterialną rzeczywistość. Teoria francuskiego badacza wprowadza jeszcze jedno pojęcie, które tłumaczy sytuację odbiorczą widza w obliczu projekcji filmowej: pojęcie projekcji-identyfikacji. Projekcję Morin opisuje za pomocą trzech różnych doświadczeń. Po pierwsze, gdy identyfikujemy się z innymi osobami, przypisując im własne intencje. Po drugie, przedmiotom martwym nadajemy cechy ludzkie oraz wreszcie w stadium trzecim: „ulegamy rozdwojeniu; to znaczy, rzutujemy nasz własny byt w obszar wizyjny, halucynacyjny, w którym objawiamy się nam samym w postaci zjawy”. Identyfikacja polegałaby natomiast na tym, iż „przedmiot, zamiast rzutować się na świat, wchłania świat w siebie”[18]. Wprowadzone terminy niejako

wyjaśniają to, co przydarzyło się Tertulianowi: nie rozpoznał siebie w aktorze odgrywającym recepcjonistę, ale sobie owo podobieństwo wyobraził, by ostatecznie w nie uwierzyć i stać się jednością ze swoim widmem (*Ko szuka, znajduje*).

A pomysł z kasetami wideo? Można go spróbować uzasadnić sensacyjną intrygą: przez anachroniczną technologię nauczycielowi historii poznanie tożsamości aktora zajmuje aż 1/3 powieści, a dopiero po kolejnych około stu stronach dochodzi do spotkania. Zdaje się jednak, że ich obecność nie ma motywacji (jedynej) gatunkowej, ale wynika z historii medium filmowego. Ów nośnik bowiem jako pierwszy pozwolił widzowi uzyskać niejaką kontrolę nad obrazem – zatrzymać go w dowolnym momencie, zmienić prędkość odtwarzania. Zaowocowało to bardziej intymnym kontaktem z dziełem filmowym (także przez dystrybucję kaset i budowanie domowych kolekcji). Nauczyciel historii właśnie dzięki tym właściwościom ma możliwość spotkania sobowtóra „oko w oko”:

Wrócił do pierwszego obrazu, tego, kiedy recepcjonista na pierwszym planie patrzy prosto w twarz Inês de Castro, i przeanalizował obraz zarys po zarysie, rys po rysie[19].

Naturalnie, płyta DVD daje nam dziś podobne możliwości, ale cyfryzacja obrazu oznacza konieczność uwzględnienia nowych problemów natury ontologicznej, związanych z autoreferencyjnym charakterem digitalnego znaku. Być może ktoś go podejmie przy drugiej adaptacji *Podwojenia*.

[13] E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhardt, PIW, Warszawa 1975, s. 39.

[14] J. Saramago, op. cit., s. 21–22.

[15] E. Morin, op. cit., s. 39.

[16] Ibidem, s. 38.

[17] Ibidem, s. 44–46.

[18] Ibidem, s. 117.

[19] J. Saramago, op. cit., s. 24.