

LITERATURA A FILM – PROBLEMY ADAPTACJI FILMOWEJ  
DZIEŁ LITERACKICH NA PRZYKŁADZIE EKRYNIZACJI  
POWIEŚCI ERICHA MARIJ REMARKA

ROMAN DZIERGWA

Nie ulega wątpliwości, iż z punktu widzenia teorii przekładu ekranizację dzieła literackiego należy uznać za szczególny przypadek przekładu intersemiotycznego, odbywającego się pomiędzy dwoma systemami. Decydując się na adaptację filmową reżyser dokonuje translacji z języka literatury na język filmu. Ostateczny rezultat adaptacji możemy zazwyczaj analizować w odniesieniu do trzech typów ekwiwalencji. Po pierwsze ze względu na równoznaczność (adekwatność semantyczną), równokształtność (adekwatność syntaktyczną) oraz równowartość (adekwatność pragmatyczną) w stosunku do adaptowanego pierwowzoru<sup>1</sup>. Podejmując się adaptacji dzieła literackiego, twórca postępuje do pewnego stopnia analogicznie jak autor przekładu, przy czym jego pole manewru jest dość szerokie i zróżnicowane. Z jednej strony będzie to dążenie do zachowania optymalnej, ścisłej wierności filmu wobec przetwarzanego dzieła (dotyczyło to zwłaszcza ekranizacji m.in. takich powieści Remarka jak „Na Zachodzie bez zmian”, „Trzej towarzysze”, czy „Łuk triumfalny”), z drugiej strony daleko idące, mniej lub bardziej swobodne parafrazy, transpozycje, czy nawet w ostatecznym przypadku reinterpretacja (dobrym przykładem takich właśnie zabiegów reżyserskich jest adaptacja filmowa powieści „Czas życia i czas śmierci” oraz film „Bobby Deerfield”, wykorzystujący jedynie swobodnie przetworzone, wybrane motywy z kilku utworów Remarka).

Analogicznie do przekładu w przypadku adaptacji filmowych można mówić o kilku typowych zabiegach modyfikujących, do których zaliczamy redukcję (czyli usunięcie określonych elementów), substytucję (wymianę pewnych elementów na inne) oraz amplifikację (dodanie nowych elementów, nie istniejących w wersji literackiej)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Seweryna Wystouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 157-176.

<sup>2</sup> Marek Hendrykowski, *Film i literatura – horyzont metodologiczny*, w: *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów Warszawa 1995*, Warszawa 1996, s. 672 i nast.

W ostatecznym przypadku reżyser może dokonać adaptacyjnego zabiegu transakcentacji – tzn. przeniesienia akcentów ważności pierwowzoru, który doprowadzi do wyznaczenia nowej dominanty konstrukcyjnej utworu<sup>3</sup> (znakomitym przykładem transakcentacji pierwowzoru literackiego był film „Błękitny anioł” reżysera amerykańskiego von Sternberga, zrealizowany w oparciu o powieść „Profesor Unrat” Heinricha Manna. Wnikliwe studium patologii społecznej ery wilhelmińskiej uległo tutaj zdumiewającej metamorfozie w ckliwy melodramat z patetyczną końcową sceną powrotu prof. Raata do szkoły i śmiercią na katedrze oraz widowiskową, solową i śpiewaną rolę dla Marleny Dietrich).

Z zasadniczego metodologicznego punktu widzenia w refleksji nad problematyką adaptacji przez całe dziesięciolecie przeważało podejście synchroniczne (lansowane jeszcze przed wojną np. przez Karola Irzykowskiego na kartach jego „Dziesiątej muzy”<sup>4</sup>). W chwili obecnej perspektywa synchroniczna straciła na znaczeniu, a do głosu doszła w niewielkim stopniu dotychczas wykorzystywana przez badaczy orientacja diachroniczna. W ten sposób zjawisko adaptacji stało się domeną badań historyków filmu. Szczególnie cennych inspiracji w tym zakresie może dostarczyć poetyka historyczna filmu. Rozpatrując zjawisko adaptacji filmowych w takim właśnie porządku, można wyróżnić kilka modelowych systemów adaptowania, tworzących swoje własne, określone konwencje. Wszystko zaczęło się od adaptacji, pojmowanej jako ilustracji.

Reżyser wyszukiwał w utworze literackim te fragmenty, które najbardziej odpowiadały jego własnym zainteresowaniom i gustom traktując je jako twórczy impuls dla swojej własnej sztuki. Tego rodzaju próby ekranizacyjne nie mogły pretendować do stworzenia niczego innego jak tylko szereg scen-illustracji (odnosiło się to zwłaszcza do wczesnych prób sfilmowania tak znanych utworów literatury światowej jak „Don Juan”, „Faust”, „Manon Lescaut”, czy „Don Kichot”).

Z kolei kino lat trzydziestych dokonało olbrzymiego jakościowego przełomu w dziejach sztuki filmowej. Reżyserzy zmienili diametralnie swój stosunek do ekranizowanej literatury. Związki kina z literaturą zaczęły się kształtować już na nowej zasadzie autonomii konstrukcji opowieści filmowej w stosunku do ekranizowanego tekstu. Zmianie uległa sama idea adaptacji. Stała się ona twórczym (a często także bardzo odkrywczym) przystosowaniem wybranych elementów dzieła literackiego do potrzeb sztuki filmowej. Kino zaczęło we właściwy sobie sposób adaptować czasoprzestrzeń, organizować przebieg ujęcia i konstrukcję sceny<sup>5</sup>. Znakomitym przykładem takiego właśnie kreatywnego i nowoczesnego podejścia był film „Na Zachodzie bez zmian”, zrealizowany na kanwie sławnej powieści Ericha Marii Remarka.

Niezwłocznie po sensacyjnym sukcesie powieści i jej ukazaniu się w USA (nota bene w bardzo złym angielskim przekładzie Daniela Wheena) Carl Laemmle, prezydent koncernu

Universal Picture, pochodzący z Niemiec (z miasteczka Laupheim w Górnej Szwabii<sup>6</sup>), pośpieszył do Niemiec, aby zakupić prawa filmowe. Od lat zwracał baczna uwagę na to, co dzieje się na niemieckim rynku filmowym, sprowadzając do Hollywood wielu znanych aktorów i reżyserów niemieckich. Tym razem bliski znajomy, węgierski filmowiec Paul Fejos, skierował jego uwagę na powieść „Na Zachodzie bez zmian” młodego wówczas (32 lata) pisarza niemieckiego Remarka, która w półtora roku od chwili wydania osiągnęła zawrotny nakład około 4 mln sprzedanych egzemplarzy. Jego zdaniem nadawała się ona idealnie na wielki projekt filmowy dla Universal Pictures.

Jest rzeczą charakterystyczną i niezbyt często spotykaną, iż w pierwszym swoim wystąpieniu po podpisaniu umowy producent przyrzekł zachować autentyczny kształt artystyczny książki i przenieść ją na ekran w niezmienionej postaci. W tym celu Laemmle spotkał się z Remarkiem 10 sierpnia 1929 w Berlinie. Podczas rozmowy zaproponował, by Remarque napisał scenariusz i zagrał rolę protagonisty powieści Paula Bäumera. Jednak pisarz stanowczo odmówił, twierdząc, że nie czuje w sobie powołania aktorskiego jako bezpośredni motyw odmowy podając konieczność intensywnej pracy nad następną powieścią „Droga powrotna”. Chociaż powieść ta znajdowała się dopiero na etapie początkowym, Remarque sprzedał na pniu także prawa do jej sfilmowania. Skorzystali z nich jednak już następnymi właścicielami wytwórni Universal Pictures<sup>7</sup>.

Laemmle od samego początku był święcie przekonany, że filmowi w takim samym stopniu jak książce przyznana zostanie ranga dzieła klasycznego i nie pomylił się. Producentem filmu mianował swojego syna a reżyserem Lewisa Milestone’a, który mógł się wówczas pochwalić kilkoma samodzielnie zrealizowanymi obrazami, w tym interesującym dramatem gangsterskim „The Racket”. Do napisania scenariusza zatrudniono dramaturga Maxwella Andersona, doświadczonego montażystę Dela Andrewsa oraz scenarzystę George’a Abbota. Najważniejszą rolę głównego bohatera filmu Paula Bäumera powierzono zaledwie dwudziestoletniemu Lew Ayresowi, którego dotychczasowe doświadczenia filmowe wiązały się głównie z rolą młodego partnera Grety Garbo w filmie „The Kiss”. Pozostałe kluczowe role zaproponowano starszym, znacznie bardziej doświadczonym aktorom.

Do annałów sztuki filmowej weszły sceny bitewne nakręcone z rzadkim poświęceniem i autentyzmem, a zarazem z olbrzymim nakładem sił i środków. W celu sfilmowania akcji książki wybudowano wielki oboz wojskowy w miejscowości Irvine Ranch w Południowej Kalifornii. 20 akrów ziemi wysadzono w powietrze, aby stworzyć autentyczne pole bitwy. Pod kierownictwem weteranów wojny wykopano całą sieć tranzei i okopów. Ponad 2 tysiące statystów – w tym żołnierzy i weteranów z różnych krajów mieszkało w obozie i musiało w czasie kręcenia zdjęć przestrzegać regulaminów wojskowych. Aby spotęgować realizm bitewny zużyto ponad 10 ton prochu i całe tony dynamitu. Zdetonowano 6000 min. W akcji było 12 miotaczy ognia i 20 zdobycznych haubic niemieckich. Wybudowano

<sup>6</sup> P. na ten temat wyczerpujący artykuł Wenera Skrentnego, „Es ist mir gesagt worden, daß ich nicht mehr nach Deutschland kommen soll...” Carl Laemmle, Produzent des Films *Im Westen nichts Neues*, w: Erich Maria Remarque-Jahrbuch 1993, s. 33-44.

<sup>7</sup> Carl Laemmle popadł w połowie lat trzydziestych w poważne tarapaty finansowe, który doprowadziły go w ostatecznym rezultacie do podjęcia decyzji o sprzedaży koncernu. Wytwórnia Universal Pictures, „ukołchane dziecko” Laemmlego, została przez niego sprzedana w 1936 roku.

P. także Literaturverfilmungen, hg. von Franz Josef Albersmeier und Volker Roloff, Frankfurt/Main 1989.

<sup>3</sup> Tamże.

<sup>4</sup> Karol Irzykowski, Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina, Kraków 1924.

<sup>5</sup> P. Marek Hendrykowski, op. cit., s. 677.

kompletną wioskę francuską, aby następnie ją zburzyć w jednej z filmowych scen bombardowania. Dla sfilmowania sceny spotkania żołnierzy z francuskimi dziewczętami przekopano półmilowy kanał. Zatrudniono byłych sierżantów z okresu pierwszej wojny światowej, którzy dowodzili poszczególnymi oddziałami<sup>8</sup>.

Istotą tej adaptacji były nowatorskie rozwiązania techniczne i artystyczne. Aby być jak najbliżej pola akcji używano np. 280-tonowego dźwigu, przenoszącego kamery i sprzęt do rejestracji dźwięku. Według wybitnego znawcy filmu Jerzego Toeplitza głównym atutem filmu było to, że bohater filmu był najwykleszym żołnierzem w szarym uniformie frontowym a widz amerykański po raz pierwszy mógł oglądać wojnę z punktu widzenia jeszcze niedawnego wroga. Spojrzenie to było rodzajem uogólnienia, ponieważ starało się obalić pewne mity romantyczno-patriotyczne i wiele będących jeszcze w obiegu legend na temat wydarzeń z lat 1914 do 1918. Ukazany w filmie żołnierz niemiecki nie był już groźnym, niebezpiecznym wrogiem, lecz jedynie nieszczęśliwym, oszukany przez rodzinę, szkołę i dowódców wojskowych młodym człowiekiem. Jego śmierć była równocześnie pytaniem, które zadawały sobie miliony widzów na całym świecie: „Czy również i my nie zostaliśmy oszukani?”. Tego rodzaju wątki nietrudno było zresztą znaleźć we współczesnej literaturze amerykańskiej, w książkach Dos Passosa, Fitzgeralda i Hemingway'a, określanych w późniejszym okresie mianem literatury „straconego pokolenia” (lost generation).

Milestone stworzył dzieło filmowe, opowiadające nie tylko o jednym, jednym bohaterze, lecz o całej grupie jego przyjaciół, współtowarzyszy broni. Siła artystyczna obrazu polegała według Toeplitza na pewnej powściągliwości reżysera i rezygnacji z gloryfikowania wydarzeń wojennych. Filmując sceny masowe reżyser nigdy nie zapominał o celu, którym były podporządkowane. Nie było w nich taniego efekciarstwa ani malowniczych obrazów batalistycznych. Stanowiły one jedynie konieczne tło dla ukazania przeżyć jednostki ludzkiej. Toteż niezaprzeczalne były walory artystyczne widowiska, a szczególnie mistrzowska sekwencja bitewna z atakiem na bagnety. Biegące sylwetki żołnierzy zostały tutaj zmontowane na zmianę z nieruchomą, bezduszną obsługą karabinu maszynowego, ostrzeliwującą żołnierzy ogniem koszącym. Sekwencja ta ma jak gdyby dwa współzawodniczące i krzyżujące się ze sobą rytmy, coraz szybszy i bardziej nerwowy biegających i upadających żołnierzy oraz spokojniejszy, powolny rytm ujęć z karabinem maszynowym, koszącym bezlitośnie swe ofiary. Całej tej sekwencji towarzyszy terkot karabinu. Zastosowany po raz pierwszy w filmie wojennym dźwięk przyczynia się w znaczący sposób do wzbogacenia sceny. Ze względu na podobieństwo zasady konstrukcyjnej przyrównywano ją do słynnej sekwencji schodów z filmu „Pancernik Patiomkin”, w którym Sergiusz Eisenstein przeciwstawił panicznej ucieczce ludzi zbiegających po schodach, miarowy i równy krok strzelających do tłumu żołnierzy.

A oto punkt kulminacyjny sekwencji, która ze względu na swe walory estetyczne i oddziaływanie na widza weszła na stałe do historii filmu. Kamera wykonuje najazd przesuwając się z lewej na prawą stronę okopu, podczas gdy Francuzi w ferworze walki

<sup>8</sup> Harley U. Taylor, Erich Maria Remarque: A Literary and Film Biography, New York 1989. Mimo pewnych drobnych usterek, odnotowanych przez recenzentów, praca Taylora pozostaje jak dotąd najobszerniejszym opracowaniem monograficznym dotyczącym współpracy i związków E.M. Remarka oraz jego twórczości ze sztuką filmową.

wpadają na kamerę (tzn. na żołnierzy niemieckich) i giną. Najazd przerywają ujęcia operatora karabinu maszynowego, pokazywanego lekko z góry i z przodu (tzn. z punktu widzenia Francuzów). Koszące salwy karabinu maszynowego dziesiątkują biegących w tyralierze Francuzów, upadających całymi szeregami. Ginią oni niejako w takt obrotów karabinu maszynowego. Toczy się nieprzerwanie okrutna walka, zabijanie – istna rzeź bez końca. Kamera najężdża jeszcze raz, tym razem jej najazd przerywa jeszcze ogień innych karabinów maszynowych.

Ogólnie rzecz biorąc, te dwa najazdy kamery trwają tylko 35 sekund (przy ogólnej długości sekwencji 6 minut 28 sekund), lecz dzięki krótkim (35) ujęciom wydaje się, że zabijanie wroga trwa całą wieczność, ponieważ bezlitośnie powtórki subiektywnie przedłużają czas. Wskutek tego owe maszynowe zabijanie („tayloryzacja wojny”) wydaje się nieskończenie okrutne i krwawe. Sekwencję tę skomentował sam reżyser stwierdzając:

„W wojnie pozycyjnej posyłali zazwyczaj falę za falą. Pomyślałem sobie, kiedy zaczyna seriami strzelać karabin maszynowy, to żołnierze powinni padać z taką samą szybkością, z jaką kule opuszczają lufę karabinu. Na 6 do 7 klatkach zdjęciowych [24 klatki odpowiadają 1 sekundzie filmu] pokazany jest ogień karabinu maszynowego, potem natychmiast widać jak giną żołnierze, a upadają oni według takiego samego bezdusznego i pozbawionego emocji mechanizmu, z jakim karabin maszynowy wypłuwa swoje kule<sup>9</sup>.”

Mimo olbrzymich strat Francuzom udaje się w końcu osiągnąć okopy niemieckie, gdzie wywiązuje się walka wręcz na bagnety i łopaty z Niemcami. Kamera zawieszona na dźwigu prześlizguje się dyskretnie nad okopami, jak gdyby pozostawiając pod sobą i za sobą wzajemną krwawą jatkę i jej żniwo. Nie pokazuje okrutnego zabijania i mordowania się z bliska. Z perspektywy Niemców Francuzi to jedynie ciemne sylwetki odbijające się od tła nieba, wślizgujące się niczym zjawy do niemieckich okopów. Podczas gdy możemy zobaczyć z bliska twarze poznanych we wcześniejszych ujęciach żołnierzy takich jak Paul, Kat i Tjaden przy wykonywaniu swojego krwawego wojennego rzemiosła, kamera świadomie rezygnuje z pokazania Francuzów, albo pokazuje głowy żołnierzy francuskich jedynie od tyłu. Tego rodzaju filmowy opis masowego unicestwienia się na skalę przemysłową tayloryzacji zabijania odpowiadał historycznej prawdzie pierwszej wojny światowej, podczas której polegli w tzw. bitwach materiałowych żołnierze zostali sprowadzeni do roli wielkości czysto statystycznej.

Kontratak żołnierzy niemieckich pokazany jest w filmie odwrotnie do kierunku uderzenia Francuzów, a więc z prawej strony na lewą. Najazdy kamery powtarzają się na zasadzie lustrzanego odbicia przy użyciu podobnej perspektywy jak wcześniej przy ataku Francuzów. Nadaje to sekwencji charakter obojętny i bezstronny, jak gdyby w umieraniu wszyscy byli sobie równi, obojętnie czy przyjaciel, czy wróg. Takie ujęcie pokazane jest także w momencie, gdy z kolei zaczynają ginąć Niemcy, koszeni ogniem francuskiego karabinu maszynowego. Giniących żołnierzy możemy zidentyfikować jako Niemców jedynie po ich hełmach-pikelhaubach. Jednakże zabijanie Niemców trwa krócej, gdyż Kat jednym celnym rzutem granatu rozbija stanowisko francuskiego karabinu maszynowego.

<sup>9</sup> Cyt. za Kevin Brownlow, The war, the west, and the wilderness, New York 1978, s. 214 (przełożył własny).

Ponieważ żołnierzom niemieckim nie udaje się utrzymać wysuniętych pozycji, dowódca kompanii Bertinck zarządza odwrót. Po powrocie do okopu następuje spektakularna niema sekwencja, w której Niemiec Tjaden odcina zakrwawiony koniec zdobyczej bagietki francuskiej, po czym żołnierze spożywają czystą już bagietkę popijając ją koniakiem z butelki z utraconą szyjką. Cieleb i alkohol wprowadzają do ujęć filmowych konotację sakralną – w tonacji komunii lub wieczerzy<sup>10</sup>.

Ogólne przyjęcie filmu przez krytykę filmową antycypowało te i inne pochlebne oceny, dokonane kilkanaście lat później przez historyków filmu. Milestone otrzymał za reżyserię Oscara. Trzy dalsze przyznano za scenariusz. Do ogólnego powodzenia filmu przyczyniło się niewątpliwie konsekwentne utrzymanie przez reżysera antywojennego przesłania politycznego, znanego z pierwowzoru literackiego. Z drugiej strony spowodowało to późniejsze interwencje i zabiegi cenzury (m. in. wycinanie kluczowych scen) i przyczyniło się bezpośrednio do wydania zakazu rozpowszechniania filmu. Odtwórca głównej roli Lew Ayres opisywał Remarka jako postać historyczną, która Amerykanom pozwoliła we właściwym czasie zrozumieć Niemców i określił książkę i film jako „utwór, który wielu tu na Zachodzie otwarł oczy”. Jednak, aby tak mogło się stać, trzeba było najpierw w Ameryce pokonać liczne przeszkody np. opory konsula niemieckiego w San Francisco, który zarzucił twórcom filmu błędy w scenach wojskowych i obrazę narodowych uczuć Niemców.

Wydaje się, że największy wpływ na tłumy widzów, gromadzące się na seansach filmowych podczas wyświetlania filmu w latach trzydziestych, miało polityczne, pacyfistyczne przesłanie filmu, przejęte bezpośrednio z pierwowzoru literackiego. Już następnego dnia po niemieckiej premierze filmu bojówki faszystowskie pod wodzą nazistowskiego gauleitera Berlina Josepha Goebbelsa ruszyły do generalnego szturmu na kina. Arsenał broni, którą posługiwali się faszystowscy bojówkarze nie był zbyt wyszukany, lecz za to skuteczny: cuchnące petardy, białe myszki wypuszczane w salach podczas seansów, głośne okrzyki, chamskie zachowanie, zakłócanie porządku publicznego i zastraszanie publiczności. W tych warunkach kontynuowanie seansów stało się niemożliwe. Na dobitkę ekscesy i awantury chuligańskie przeniosły się na ulice i rozlały po całym Berlinie. Podczas następnych dni Goebbels zorganizował marsze protestacyjne, które sparaliżowały życie w całym Berlinie i wymusił w ten sposób wydanie urzędowego zakazu pokazywania filmu ze względu na rzekome „zagrożenie dobrego imienia Niemiec”. Także i w Austrii uchwalono wkrótce zakaz publicznej projekcji filmu. Jest rzeczą charakterystyczną, że zniesiono go dopiero pod koniec lat osiemdziesiątych.

Przed dłuższy czas nie można było wyświetlać filmu we Włoszech, Francji i Związku Sowieckim. W innych krajach mimo braku oficjalnego zakazu wielokrotnie samowolnie pastwiono się nad filmem, samowolnie skrcając i wycinając sceny, kalecząc bądź niszcząc estetyczne i dramatyczne walory obrazu. Dla przykładu w roku 1931 w Czechosłowacji pobawiono film dźwięku i wycięto scenę, w której zabity zostaje żołnierz francuski Duval. W Australii wycięte zostały sceny bombardowania kościoła, za niemoralne uznano sceny z kąpiącymi się żołnierzami. Także i w Polsce wycięto sceny uznane za defetystyczne i niemoralne, scenę z lazaretu, zabicie żołnierza francuskiego oraz scenę w szkole, w której

<sup>10</sup> P. Hans Beller, *Der Film All Quiet on the Western Front*, w: Erich Maria Remarque. *Leben, Werk und weltweite Wirkung*, Osnabrück 1998, s. 200.

Paul przemawia do uczniów. Autor jednej ze współczesnych recenzji tak opisywał ingerencje cenzury: „[...] Tu już nie poprzestano na samym tylko wycinaniu taśmy; poprzestawiano sceny, dorobiono napisy, zmieniono sens obrazów. Nieśmiały i bierny pacyfizm, dyskretne ententofilstwo tego filmu nie zadowoliło cenzorów; postanowili go przerobić na film wybitnie antyniemiecki, podjudzający, wojenny. [...] Do napisu „na Paryż” dodano „i na Warszawę”, chociaż w przedstawionym okresie Warszawa była już przez Niemców okupowana. Włożono w usta niemieckich żołnierzy wyznanie, że Niemcy walczą w celach imperialistycznych, a aljanci tylko w obronie własnej, że Niemcom znudziło się ich piwo, zachciało im się wina francuskiego i dlatego wojują. Odcięto zakończenie, wskutek czego film kończy się ręką, wysuniętą z okopów, aby złapać motyla i chmurami płynącymi po niebie. Czyli, że wszystko mija, można się i do wojny przyzwyczaić, zresztą nie jest ona tak straszna, zwłaszcza jeśli się jeszcze w dodatku ma ideę przewodnią. Trudno się zorientować w charakterze filmu z tych pociętych fragmentów, jakie demonstrowano na ekranach warszawskich [...]”<sup>11</sup>.

Oryginalna wersja filmu pozwala na 139 minut projekcji, jednak reżyser twierdził, że wyświetlanie filmu trwało od 150 do 170 minut. Przeważnie pokazywano kopie, liczące do około 125 minut. Dopiero w roku 1983 Jürgenowi Labenskiemu, redaktorowi filmowemu w drugim programie niemieckiej telewizji publicznej ZDF, udało się po czteroletnich mozolnych poszukiwaniach dokonać rekonstrukcji 139 minutowego oryginału<sup>12</sup>.

Na drodze formuły czysto ekranizacyjnej stanął pod koniec lat dwudziestych film dźwiękowy, który powołał do życia tzw. konwencję audiowizualnej kopii utworu literackiego. Pojawienie się nowych środków filmowego wyrazu przyczyniło się do modyfikacji dotychczasowego zakresu eksploracji literatury. Centralne miejsce w nowym modelu adaptacji zajęła problematyka wykonania. Sama idea adaptacji zaczęła przypominać tutaj zabieg zbliżony do reprodukcji – sporządzania kopii z literackiego pierwowzoru. Reżyser był na ogół doskonale świadomy faktu, że jego filmowa wersja będzie oglądana nieporównywalnie częściej a w praktyce będzie o wiele lepiej znana niż literacki prototyp. Było to co prawda tylko dyskontowanie wcześniejszego sukcesu czytelniczego, zarazem jednak pomnażała ona także i popularność pisarza przyczyniając się do jej dalszego utrwalenia, bądź nawet tworząc coś na kształt legendy. Do procedury adaptacyjnej kina lat trzydziestych i późniejszych włączano z powodzeniem kulturę wykonawczą: aktorską, inscenizacyjną, wokalnno-muzyczną, taneczną itd. To właśnie ona przyciągała widza i w niej nauczył się on z czasem upatrywać określonych wartości.

Przykładem tego rodzaju formuły mogą być obydwie ekranizacje „Łuku triumfalnego” Remarka, które w zasadzie stanowią wierną kopię literackiego oryginału. Wyśmienita obsada (Ingrid Bergmann i Charles Boyer w rolach głównych) i olbrzymie nakłady finansowe na scenografię (dokonano wierniej rekonstrukcji Łuku Triumfalnego w skali 1: 20) miały nadać pierwszej adaptacji (w roku 1948) znowu w reżyserii Lewisa Milestone’a rozgłos

<sup>11</sup> B.n., *FILM*, „Dusze czarnych reż. King Vidor; Na Zachodzie bez zmian”, w: *Miesięcznik Literacki* 17, 1931, s. 794-795.

<sup>12</sup> Przebieg prac rekonstrukcyjnych opisał szczegółowo sam Labensky w artykule *Der Film Im Westen nichts Neues*. Anmerkungen zur rekonstruierten Fassung w: Erich Maria Remarque-Jahrbuch 1993, s. 28-32.

porównywalny z filmem „Na Zachodzie bez zmian”. Pierwotnie przewidywano w filmie udział Marleny Dietrich. Jednak w przeciwieństwie do pierwszej ekranizacji powieści Remarka film ten nie tylko został zdecydowanie negatywnie przyjęty przez krytykę filmową, lecz dodatkowo przyniósł finansową klęskę.

Dużo ciekawszy w swym zamyśle i koncepcji był *remake* filmu Milestona z roku 1985, tym razem kolorowy film fabularny, nakręcony przez Warisa Husseina ze słynnym Anthony Hopkinsem w roli głównej lekarza Ravica i sugestywnie zrekonstruowaną atmosferą Paryża w dniach poprzedzających wybuch II wojny światowej. Drobiazgowo oddany kolorystycznie lokalny, świetnie aktorstwo Hopkinsa oraz *at last but not at least* atrakcyjne szlagiery paryskie (ze sławnym „J'attendrai ton retour”) przyczyniły się do znacznej popularności tej co prawda nie spektakularnej, lecz wysoce poprawnej ekranizacji. Pokazana przez mnie sekwencja pozwala prześledzić zastosowanie przez reżysera elementu muzycznego, który nie tylko wzbogaca wymowę filmu (prototypem głównej bohaterki „Luku triumfalnego” była przecież Marlena Dietrich), lecz z pewnością zwiększał jego widowiskowość i atrakcyjność, a tym samym współokreślał jego czysto komercyjny wymiar. Słowa piosenki stanowią jak gdyby metaforę, spinającą klamrą początek i koniec filmu, nadającą zarazem tragicznie zakończonemu związkowi miłośnemu pary bohaterów uniwersalny, ponadczasowy charakter.

Ilustrator, a przede wszystkim ekranizator i kopista to role nadal chętnie podejmowane, wykorzystywane po dziś dzień w kinie popularnym. Dla adaptatora uważającego się za artystę (adaptację jako dzieło sztuki możemy potraktować jako ostatnią i zarazem najambitniejszą z konwencji) stanowią one pewien stały układ odniesienia i kontrastowe tło. Tego rodzaju film, inspirowany twórczością literacką Remarka a będący autonomicznym dziełem sztuki dotąd nie powstał. Najbliższy tej kategorii adaptacji filmowej był niewątpliwie omówiony już przez mnie zaliczany do arcydzieł kina międzywojennego film Milestone'a z roku 1930, o którym Siegfried Kracauer napisał, że reżyser zrealizował angażując olbrzymi aparat z nadzwyczajnym autentyzmem godne podziwu widowisko techniczne.

Najbliższy modelowi adaptacji jako dzieła sztuki jest model ekranizatora. Zasadniczym celem twórczych dążeń jest w obu przypadkach dzieło sztuki filmowej. Różnica pomiędzy nimi polega na tym, że w przypadku ekranizacji zamierzeniem twórcy jest opowieść filmowa ukierunkowana na zademonstrowanie autonomii środków wyrazowych. W przypadku drugim natomiast w centrum uwagi znajduje się autor jako artysta, kreator tworzący na kanwie wersji literackiej nowe dzieło artystyczne (na pierwszym planie wysuwa się tutaj kreatywność i twórcza oryginalność reżysera).

Formułą coraz powszechniej akceptowaną staje się film oparty na motywach, według lub na podstawie wersji literackiej. Bywa tak, że jest on oparty na motywach prozy, czy w ogóle twórczości danego pisarza albo też w grę wchodzi cała gama literackich inspiracji. Odnosi się to zwłaszcza do filmu „Bobby Deerfield”.

Za wyrażenie zgody na realizację tej dotychczas najkosztowniejszej hollywoodzkiej produkcji filmowej z roku 1967, opartej na motywach powieści „Der Himmel kennt keine Günstlinge” (w Polsce powieść ta ukazała się pod tytułem „Nim nadejdzie lato”), Remarque miał otrzymać 350 000 dolarów. Reżyserii filmu podjął się Sidney Pollack, w rolach głównych wystąpiły gwiazdy filmu hollywoodzkiego Al Pacino i Marthe Keller. Film

opowiadał (podobnie jak książka) o historii miłości słynnego kierowcy wyścigowego Clerfayta, zupełnie zaprzędanego swojej pasji, czyli wyścigom samochodowymi do poznanej przypadkowo podczas podróży do Francji pięknej Lillian Dunkerque, cierpiącej, jak to często w powieściach Remarka bywa, na nieuleczalną chorobę. Podobnie jak wiele innych kobiecych postaci, stworzonych przez Remarka, Lillian przyjmuje swój los jako wyzwanie starając się spędzić w możliwie intensywny sposób darowane jej ostatnie dni życia (drukowana w odcinkach powieść Remarka nosiła tytuł „Życie na kredyt”).

Temat wyścigów samochodowych zajmował pisarza Remarka właściwie przez całe życie<sup>13</sup>. Już w melodramacie „The other love”, będącym adaptacją noweli „Beyond”, motyw ten zajmował centralne miejsce. Remarque rozpoczął zresztą sam pracę nad przeróbką tego tematu, toteż powieść nosiła wyraźne piętno scenariusza filmowego. O znacznej „filmowości” i widowiskowości twórczości Remarka świadczą również telewizyjne adaptacje jego utworów – w ostatnich latach dwa spektakle oparte na powieściach Remarka przedstawił polski Teatr Telewizji<sup>14</sup>. Największą chyba atrakcją filmu były wspaniałe pejzaże z podróży dwojga bohaterów przez południową Francję i Włochy. Mimo wysokich nakładów finansowych, poniesionych na realizację filmu i doborowej obsady „Bobby Deerfield” nie spotkał się jednak z większym zainteresowaniem publiczności, rzadko też powtórki tego filmu trafiają do telewizji.

Wcześniej jednak, bo w roku 1957 Remarque przyjął zamówienie na napisanie scenariusza do filmu, będącego adaptacją jego własnej powieści „Czas życia i czas śmierci” (w reżyserii Douglasa Sirkka). Tym razem dał się przekonać do wystąpienia w roli aktora. Film pt. „A time to love and a time to die” [Czas miłości i czas śmierci] z roku 1958 to jedyna z ekranizacji powieści Remarka, w której został on na zawsze jako aktor utracony w na taśmie filmowej. Remarque przyjął wprawdzie drobną, lecz bardzo istotną dla wymowy filmu rolę ukrywającego się nauczyciela-antyfaszysty Pohlmana. Grający rolę głównego bohatera filmu John Gavin skomentował udział Remarka w zdjęciach do filmu w następujący sposób: „[...] Z profesjonalnego punktu widzenia było czymś bardzo interesującym i właściwym, że zagrał (tzn. Remarque) profesora Pohlmana, który w jego powieści był sumieniem niby chór w greckim teatrze. Postać ta zlewała się niejako z osobą samego Remarka. Moim zdaniem stopili się w jedno, nie tylko jeśli chodzi o same sylwetki i postawy życiowe, ale także w tym, co czuli i o co walczyli. Pohlmana przerażał brak ludzkich odczuć, którego był świadkiem. Wydaje mi się, że Erich Maria Remarque był w dalszym ciągu przerażony; nie oburzał się, ale myślę, że głęboko zasmucało go to, że owe okrucieństwa w ogóle mogły się zdarzyć”<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> P. na ten temat Rolf Parr, Tacho.km/h. Kurve. Unfall. Körper. Erich Maria Remarques journalistische und kunstliterarische Autofahrten, w: Erich Maria Remarque. Leben, Werk und weltweite Wirkung, Osnabrück 1998, s. 69-90.

<sup>14</sup> Szczególnie druga z nich – bardzo sprawną adaptacją „Czarnego obelisku” w reżyserii Adama Kaski z roku 1998 spotkała się ze znacznym oddźwiękiem w mediach i wśród widzów. Wydaje się, że doczekamy się jeszcze jej licznych powtórek w ramach programu telewizyjnego w najbliższych latach.

<sup>15</sup> Julie Gilbert, Miłość i nienawiść. Życie Ericha Marii Remarque'a i Paulette Goddard., Warszawa 1998, s. 359.

Wiele doświadczeń w pracy filmowej Remarque zebrał wcześniej biorąc udział w produkcji austriackiego filmu „Ostatni akt” w reżyserii Geорга Wilhelma Pabsta. Również do tego filmu napisał w współpracy z Fritzem Habeckiem scenariusz. Opierał się on na książce amerykańskiego sędziego w procesie norymberskim Michaela A. Musmanno, który korzystając z akt sądowych i zeznań świadków podjął próbę odtworzenia ostatnich dni Hitlera. Od roku 1953 nazwisko Remarka pojawiało się również wielokrotnie w kontekście innych filmów znanych reżyserów. Istnieją najróżniejsze pośrednie dowody i poszlaki, że pisarz podczas realizacji wielu filmów był konsultantem dla reżyserów dźwięku, lub służył radą reżyserom i producentom dla nadania definitywnego kształtu artystycznego. Trudno jednak o weryfikację tych niesprawdzonych informacji, ponieważ nazwisko pisarza nie figurowało ani przy recenzjach filmów, ani na listach obsady, ani w czołówkach względnie końcówkach samych filmów.

Kariera literacka Ericha Marii Remarque'a była nierozdzielnie związana z jego sukcesami filmowymi, które odniósł w Hollywood. Ekranizacje jego powieści – do chwili obecnej – nie licząc nieudanych dwóch pierwszych utworów powieściowych z lat dwudziestych – nie sfilmowano tylko dwóch powieści „Iskra życia” i „Cienie w raju” – z pewnością przyczyniły się do ogromnego wzrostu liczby zakupionych i przeczytanych książek. Mimo to należy pamiętać, że „wartość rynkową” pisarza Remarque'a w Hollywood ustalił już na samym początku olbrzymi sukces artystyczny i finansowy filmu „Na Zachodzie bez zmian”. Tylko bardzo niewielu autorom było dane spotkać się z tak dużym zainteresowaniem ze strony przemysłu filmowego. Wielu krytyków twierdziło nawet, iż Remarque pisał swoje powieści jak gdyby zawsze biorąc z góry pod uwagę możliwość ich sfilmowania. Z pewnością nie należy odnosić tego stwierdzenia do wszystkich powieści, a szczególnie do starszych początkowych utworów z lat dwudziestych, kiedy to możliwości techniczne filmu były jeszcze mocno ograniczone, a nazwisko Remarque w kregach filmowych nie było jeszcze zupełnie znane.

Z drugiej strony warto podkreślić udział Remarka jako autora jednego z większych przebojów kinowych lat pięćdziesiątych „Czasu miłości i śmierci”, jedynego filmu, w którym sam wystąpił jako aktor. Trzeba dodać, że taka typowa praca na zamówienie w stylu hollywoodzkim była dla Remarka pewnym rodzajem eksperymentu, określał ją nawet mianem *a delightful new adventure*. Porównywał potem pisanie scenariusza z jednym ze swoich ulubionych tematów, jazdą samochodem: „Różnica pomiędzy pisaniem powieści a napisaniem scenariusza jest taka, jak pomiędzy prowadzeniem ciężarówki a samochodem sportowego. W filmie akcja musi podążać szybko. Pozwól, aby biegła naprzód i wszystko będzie w porządku. W języku angielskim macie na to piękne określenie – storyteller. Właśnie to trzeba umieć w filmie<sup>16</sup>”

Wpływy, uzyskiwane przez Remarka ze sprzedaży praw do sfilmowania jego kolejnych powieści, były niebagatelne umożliwiając mu prowadzenie wystawnego życia światowca. Dużą część dochodów z książek i filmów pisarz lokował w dziełach sztuki. Z biegiem czasu stał się znanym kolekcjonerem i cenionym znawcą m.in. malarstwa impresjonistycznego, dawnych chińskich brązów i wschodnich dywanów. Już w roku 1931 nabył za pieniądze

<sup>16</sup> New York Times, 7.7.1957.

zarobione na powieści i filmie „Na Zachodzie bez zmian” willę o nazwie „Casa Monte Tabor” przepięknie położoną nad Lago Maggiore w Porto Ronco niedaleko Lokarno, w której mieszkał kiedyś m.in. sławny niemiecki malarz epoki romantyzmu Arnold Böcklin.

Nawet, gdyby było tak, że współpraca Remarka z filmem zdeterminowana była li tylko względami natury czysto komercyjnej, należy w jego osobie widzieć pisarza, któremu powiodła się rzadka sztuka połączenia w swojej twórczości dwóch rodzajów sztuki. Potrafił również zainteresować nią olbrzymie rzesze publiczności, utożsamiającej się w dużej mierze z problemami i dylematami moralnymi opisywanych bohaterów. Wynikało to z prostego przekonania, które żywił przez całe życie, a które potwierdził raz jeszcze w wypowiedzi prasowej po premierze filmu „Czas miłości i czas śmierci” w roku 1957: „the eye is a stronger seducer than the word” (oko jest lepszym uwodzicielem niż słowo)<sup>17</sup>. Wydaje się, że i również sama sztuka filmowa ma sporo do zawdzięczenia autorowi, który jak rzadko który literat potrafił cały czas trzymając rękę na pulsie wczuwać się w specyficzne zapotrzebowanie i konwencje artystyczne dziesiątej Muzy do pewnego stopnia je współkształtując. Twórczość Remarka zainspirowała wielu wybitnych twórców sztuki filmowej do stawienia czoła wyzwaniu ekranizacji literatury a tym samym pozwoliła równocześnie na zbadanie i zdiagnozowanie wielu istotnych prawidłowości i współzależności określających bliskie i szczególne stosunki pomiędzy sferą literatury a filmu w dwudziestym wieku.

<sup>17</sup> Cyt. za Hermann Flau, *Remarque-Verfilmungen, Ungewollt politisch – politisch ungewollt*, in: *Erich Maria Remarque 1898-1970*, hg. von Tilman Westphalen, Osnabrück 1988, s. 132.