

DOBROCHNA DABERT  
(Poznań)

### WIZUALIZACJA LITERATURY ROMANTYCZNEJ. Z POLSKICH I CZESKICH DOŚWIADCZEŃ FILMOWYCH

Od początku istnienia kina, literatura piękna znajduje się w niesłabnącym kręgu zainteresowania twórców X Muzy. Wzajemne inspiracje formalne stanowią niewyczerpane źródło dialogu prowadzonego przez obie sztuki. W dziejach kina odnajdujemy momenty, w których bliski kontakt z literaturą nobilitował artystycznie, dawał szansę na podjęcie refleksji intelektualnej, często inicjującej istotne dla danego czasu historycznego debaty społeczne współtworzące dyskurs narodowy. Warto zwrócić uwagę, iż poza przyczynami czysto artystycznymi, istotnym bodźcem dla szczególnych związków literatury narodowej i filmu w krajach Europy Środkowej i Wschodniej była albo potrzeba kultywowania tradycji i pamięci dziedzictwa narodowego w niesprzyjających okolicznościach politycznych, albo szczególnie po 1989 roku, próba redefiniowania tych kategorii<sup>1</sup>.

Praktyka adaptacji filmowych dzieł literackich, zarówno w powojennej Czechosłowacji, jak i Polsce przynosiła interesujące rezultaty. Najwybitniejsze filmy czechosłowackiej Nowej Fali z lat sześćdziesiątych były w dużej części efektem adaptacji dwudziestowiecznej rodzimej literatury<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Przykładem takiego charakteru adaptacji były, m.in., ukraiński film Siergieja Paradżanowa, *Cienie zapomnianych przodków*, 1964, zrealizowany na podstawie opowiadania Michajła Kociubynskiego; trylogia filmowa Otakara Vávry: *Jan Hus* (1954), *Jan Žižka* (1955) i *Proti všem* (1956) stanowiąca filmową wersję sztuk teatralnych Aloisa Jiráska poświęconych wojnom husyckim, radzieckie i rosyjskie ekranizacje wielkich powieści Lwa Tołstoja: (Siergiej Bondarczuk *Wojna i pokój*, 1967, *Anna Karenina*: Aleksandra Gardina 1914, Tatiana Łukaszczyk, 1953, Aleksandra Zarchiego, 1967, Margerity Pilichinej, 1974, Siergieja Sołowjowa, 2005); czy adaptacje powieści historycznych Henryka Sienkiewicza reżyserowane od lat 60. przez Jerzego Hoffmana (*Pan Wołodyjowski*, 1969, *Potop*, 1974, *Ogniem i mieczem*, 1999).

<sup>2</sup> Zwraca uwagę zainteresowanie filmowców twórczością Bohumila Hrabala, którego prozę uznano za szczególnie poddającą się procedurom ufilmowienia. Uhonorowano nawet Oscarem – nagrodą amerykańskiej akademii filmowej, debiutancki film Jiřego Menzla *Pociągi pod specjalnym nadzorem* (*Ostře sledované vlaky*, 1966). Wybitne filmy powstawały także na motywach XX-wiecznej czechosłowackiej prozy: Jaroslava Haška, Ladislava Fuksa, Ladislava Grossmana, Arnošta Luřtiga, Vladislava Vančury, Jana Procházki, Vladmira Parala, Josefa Škvoreckiego, itd.

Podobnie w polskim kinie, znaczące utwory filmowe zrealizowano w oparciu o dzieła czołowych polskich pisarzy XIX i XX wieku<sup>3</sup>.

Przeobrażenia systemowe 1989 roku, ale także gwałtowne przyspieszenie technologiczne w ostatnich dekadach, wytworzyły nową sytuację komunikacyjną i artystyczną, w której kinematografie byłego bloku wschodniego musiały się odnaleźć na nowo. Trzeba jednak podkreślić, że do pewnego tylko stopnia, rewaloryzacja relacji łączącej film i literaturę po 1989 roku związana była z przemianami systemowymi. Najistotniejsze, dotyczą przeobrażeń kulturowych pozwalających dostrzec w kategorii intermedialności klucz do definiowania współczesnej kultury, w tym, dzisiejszych relacji między literaturą a filmem.

Adaptacja filmowa prozatorskiego dzieła literackiego wydawała się do niedawna najpewniejszą, najprostszą i najbardziej naturalną formą kontaktu filmu z literaturą. Tymczasem, współczesne relacje pismo – obraz; literatura – film podlegają przemianom wynikającym z rewolucji wizualnej zwanej zwrotem piktorialnym, otwierając się na nowe wątki dotyczące ponownie kwestii wizualności i ikoniczności. W szczególny sposób zainteresowanie budzi „literatura stawiająca opór”<sup>4</sup>, nowatorskie eksperymenty w prozie XX-wiecznej, poczynając od powieści Thomasa Manna, Jamesa Joyca, Marcela Prousta.

Nowa sytuacja wymaga ponowienia pytania o możliwości wizualizacji literatury w filmowych procedurach adaptacyjnych. Refleksja nad adaptacyjnym modelem relacji filmu i literatury podlega obecnie głębokiemu wewnętrznemu przewartościowaniu. Kryje się za tym potrzeba innego niż dotąd wymodelowania wzajemnych powiązań między obiema dziedzinami sztuk.

Film, koegzystując z innymi mediami, od początku swego istnienia korespondował formalnie i estetycznie ze sztukami, w tym z literaturą. Jeżeli na początku XX wieku dopominano się o autonomię filmu promując tendencje emancypacyjne X Muzy, to współcześnie film postrzegany jest nie tyle jako synteza wszystkich sztuk, tak jak chciał Riciotto Canudo, ale jako medium, które realizuje się w spotkaniu z innymi sztukami o odmiennych właściwościach. W procesie wzajemnego oddziaływania krystalizuje się przyrodzona cecha medium filmowego – intermedialność. W centrum dzisiejszego zainteresowania problematyki intermedialności leżą kwestie przede wszystkim związane z powinowactwami filmu z nowymi mediami: video, telewizją, Internetem. Nie ulega jednak wątpliwości, że uruchomienie tej perspektywy badawczej wzbogaca również refleksję nad tradycyjnymi powinowactwami filmu i literatury, w nowym świetle stawiając problematykę adaptacji.

Współczesne filmoznawstwo wykracza poza semiotyczne rozumienie zjawiska adaptacji jako zabiegu adekwatnego do językowych procedur translacyjnych. Alicja Helman podkreśla:

Kino nie przekłada literatury i nigdy tego nie czyniło – ani sto lat temu, gdy tworzono ruchome ilustracje wybranych scen, ani obecnie, w dobie adaptacji najbardziej wyrafinowanych dzieł współczesnej prozy. Te związki należałoby dziś rozpatrywać w kontekście narastającej intertekstualności oraz intermedialności dzieł kultury współczesnej, których granice i podziały, niegdyś tak wyraziste, dawno uległy zatarciu, tym samym unieważniając pytanie o przynależność do tego

<sup>3</sup> Filmy powstawały na podstawie utworów Henryka Sienkiewicza, Elizy Orzeszkowej, Władysława Reymonta, Bolesława Prusa, Stefana Żeromskiego, Witolda Gombrowicza, Witkacego, Jarosława Iwaszkiewicza, Stanisława Dygata, Tadeusza Borowskiego, Marka Hłaski, itd.

<sup>4</sup> Zob. A. Helman, A. Pirus, *Podstawy wiedzy o filmie*. Tu: *Adaptacja*, Gdańsk 2008, s. 152.

lub innego systemu oraz stawiając pod znakiem zapytania pewniki obowiązujące przez całe dekadę<sup>5</sup>.

Badaczka dostrzegła w przeobrażeniach kulturowych i medialnych korzystną sytuację dla filmu i jego relacji z literaturą:

Adaptacja jest w dziedzinie kinematografii techniką kompozycyjną nieznająca ograniczeń i sięgająca we wszystkie możliwe i dające się pomyśleć regiony. Dzięki niej filmy osiągają tak wysoki stopień intertekstualności, intermedialności i złożoności kulturowej, a intensyfikacja tych zjawisk jawi się współcześnie jako rodzaj świadomie realizowanego programu, w którym istota tego medium znajduje swoje spełnienie<sup>6</sup>.

Kwestia komplikuje się w momencie, kiedy obiektem procedur adaptacyjnych ma stać się nie tyle proza, odwiecznie traktowana jako naturalne źródło inspiracji fabularnych a także kompozycyjnych dla filmu, ale poezja, bazująca na takiej organizacji językowej, która oddalając ją od prozatorskich form, pozwala wytworzyć subiektywną, ekspresyjną wypowiedź docierającą w sposób bardziej bezpośredni do pokładów emocji. Wyobraźnia poetycka, zmienna historycznie, rządzi się własną logiką nierespektującą porządku przyczynowo-skutkowego czy reguł narracyjnych dominujących w formach prozatorskich. Z tej też przyczyny, rzadko staje się obiektem filmowych zabiegów adaptacyjnych. Przez długi czas, refleksja teoretyczna nad adaptacją filmową, pozostawiała poza sferą własnych zainteresowań problem przeniesienia tekstów poetyckich na język filmu, uznając zjawisko za marginalne. Dzisiaj jednak, rozważania nad adaptacją w świetle przeobrażeń mediów, ale także refleksji kulturowych nad intertekstualnością i intermedialnością, pozwalają również w poezji zobaczyć możliwy obiekt zabiegów adaptacyjnych.

Współczesna refleksja nad adaptacją uwzględniająca ową złożoność kulturową, znalazła się w kręgu rozważań skupiających się wokół problematyki konwencji wizualizacyjnych w sztukach i obiektach kulturowych, wzbudzając zainteresowanie filmoznawców jak i literaturoznawców, dla których stała się nową, płodną intelektualnie inspiracją w badaniach nad tekstem artystycznym.

Wizualizacje słów i słownych kompozycji literackich, zwłaszcza obrazów „pozyskiwanych” z tekstów literackich stały się przedmiotem rozważań Edwarda Balcerzana<sup>7</sup>. Rozpatrując kwestie wizualizacji słowa poetyckiego, proces ujawniania się obrazu w tekście artystycznym określił jako „zdarzenie komunikacyjne, w którym jego uczestnik czuje się świadkiem przemiany niewidzialnego w widzialne”<sup>8</sup>. Ważnym spostrzeżeniem, istotnym dla rozważań nad problematyką adaptacji filmowej tekstu poetyckiego, jest zwrócenie uwagi na to, że „repliki poematów” unaocznione na przykład w formach malarskich, scenicznych czy filmowych, wynikają ze specyficznej, wcześniejszej lektury tekstu poetyckiego, która poprzedzona jest „widzeniem wewnętrznym, swego rodzaju spektaklem dziejącym się, jak u Szekspira czy Mickiewicza, >przed oczami duszy<”<sup>9</sup>. Wynika to z fenomenu

<sup>5</sup> Ibidem, s. 153.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> Zob. E. Balcerzan, *Widzialne i niewidzialne w sztuce słowa*, „Teksty Drugie” 2009, nr ½, s. 34.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 33.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 34.

lektury tekstu poetyckiego, w którym obrazy nigdy nie „zastygają” przemieniając się nie-rzadko w serię unaoczeń, z których żadna nie jest ostateczna i ustabilizowana<sup>10</sup>. Jakie będą konsekwencje takiej praktyki czytania tekstu poetyckiego dla filmu zrealizowanego na podstawie poezji?

Nie ulega dziś wątpliwości, że jak podkreśla Włodzimierz Bolecki:

„wizualizacja” jest dziś jednym z najbardziej ekspansywnych terminów w badaniach kulturowych (semiotycznych) – także literackich<sup>11</sup>. [...] Rozumienie literatury czy malarstwa, teatru czy rzeźby, filmu czy fotografii, telewizji czy Internetu, plakatu czy opery zależy przecież w dużej mierze od wielu konwencji wizualizacyjnych, do których należą kwestie aksjologiczne, estetyczne, tematyczne, technologiczne, a przede wszystkim – semantyczne<sup>12</sup>.

Istotnym momentem w refleksji nad problematyką adaptacji filmowej jest wskazanie kryterium, które umożliwi dokonanie przekładu intermedialnego oraz decyduje o przekładalności bądź nieprzekładalności tekstu literackiego. Na skali trudności, tekst poetycki stanowi najbardziej trudne wyzwanie.

Rozważając problematykę adaptacji filmowej tekstu poetyckiego, zasadne wydaje się również zasygnalizowanie zjawiska tzw. „kina poetyckiego”. Pojęcie „filmu poetyckiego”, nie zostało do tej pory jasno zdefiniowane. Zdaniem teoretyka kultury Kuby Mikurdy<sup>13</sup>, uderza nieokreśloność pojęcia, które pozwala wskazać jedynie na wiązkę cech, wyróżników wartościujących, ale już nie gatunkowych czy tematycznych. Dowodzi to trudności w przekonującym powiązaniu kategorii poetyckości z filmem:

Filmem poetyckim – jak zaznacza Mikurda – komentatorzy najczęściej określają film, który wywołuje rozpoznawalne, pozytywne odczucia estetyczne, zwraca uwagę jakością i organizacją warstwy audiowizualnej, wyzwala określony zestrój bodźców emocjonalnych (tzw. „klimat”, „nastrój” itd.) nad bezpośrednią komunikacją (dialogi) przedkłada system wizualnych symboli i metafor, opiera się redukcji do konkretnego, pojedynczego sensu<sup>14</sup>.

Co istotne, na plan pierwszy w filmach, które określa się mianem „poetyckich” wysuwa się, jak podkreśla Mikurda, samo medium, które zatracą „przezroczyść” na skutek zintensyfikowanych zabiegów zdjęciowych, dźwiękowych, specyficznego montażu, zaś język poddaje się specyficznej rytmizacji, „udźwiękowieniu”, „montującym słowa w nietypowych zestrojach”. Cały czas, przy nieoznaczoności zjawiska – podkreśla badacz – operujemy jedynie pewnym „stereotypem poetyckości”, który traktować można jedynie jako kliszę czy etykietę. Wspomniany problem z definiowaniem kategorii poetyckości w kontekście filmu zapowiada trudności, na jakie napotkał adaptator filmowy tekstów poetyckich.

W ciągu ostatnich dekad zarówno w Polsce, jak i w Czechach zaktywizowała się refleksja teoretyczna nad relacjami między filmem a literaturą. Adaptacja coraz częściej trakto-

<sup>10</sup> Zob. W. Ż y r m u n s k i, *Wstęp do poetyki*, przeł. J. Kulczycka, F. Siedlecki, [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, wybrała, wstęp S. Skwarczyńska, t. 2, s. 54.

<sup>11</sup> W. B o l e c k i, *Wizualizacja, literatura i cała reszta*. „Teksty Drugie” 2009, nr ½, s. 6.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 9.

<sup>13</sup> K. M i k u r d a, *Jak poetyckie jest „kino poetyckie”?*, „Gazeta Wyborcza” 2008. 08. 25. wersja internetowa tekstu: [www.wyborcza.pl/1,91947,5624438/Jak\\_poetyckie\\_jest\\_„kino\\_poetyckie”](http://www.wyborcza.pl/1,91947,5624438/Jak_poetyckie_jest_„kino_poetyckie”)

<sup>14</sup> Ibidem.

wana bywa jako praktyka kulturowa wynikająca z przyswajania przez medium filmowe ogromnego i różnorodnego repertuaru tradycji kulturowej. Ugruntowuje się przekonanie, że współczesna refleksja nad adaptacją odnaleźć się musi wśród takich zagadnień jak intertekstualność i intermedialność. Coraz częściej odchodzi się od myślenia o adaptacji w kategorii tradycyjnego przekładu, traktując to pojęcie bardziej w kategoriach metaforycznych. „Liberalizacja” reguł adaptacyjnych stanowi charakterystyczną rysę współczesnej refleksji nad relacjami między sztukami. Właśnie w tym kontekście, które można by było określić jako kontekst nowych oczekiwań, warto przyjrzeć się praktykom adaptacyjnym w kinie polskim i czeskim ostatnich dekad. Interesować nas będzie jedynie przypadek zabiegów przekładowych literatury romantycznej, która stanowi interesujące wyzwanie dla działań adaptacyjnych.

Próbując odpowiedzieć na pytanie, jakie problemy niesie próba przeniesienia na język filmowy utworu romantycznego, przyjrzymy się doświadczeniu nielicznych twórców filmowych Polski i Czech, którzy odważyli się sięgnąć po literaturę uznaną za niefilmową. Efekty ich pracy posłużą do wyciągnięcia wniosków dotyczących problemów, możliwości, sposobów unaocznienia liryki romantycznej w medium filmowym<sup>15</sup>. Przedmiotem bliższego zainteresowania staną się próby przeniesienia na ekran filmowy dzieł czeskich i polskich romantyków, Karela Jaromira Erbena, Karela Hynka Máchy oraz Adama Mickiewicza, dokonane w ostatnich latach. *Kytice* (2000), *Máj* (2008), *Dziady* (1989) oraz *Pan Tadeusz* (2006) stanowią najwybitniejsze utwory należące do kanonu literatury narodowej obu narodów. Wydaje się istotne, że wszystkie te utwory, właśnie z racji zajmowanej pozycji w kulturze swoich narodów, były wcześniej znane potencjalnym widzom filmów zrealizowanych na ich podstawie. Jednym z wyzwań adaptatorów stało się więc uwzględnienie, w mniejszym lub większym stopniu, oczekiwań odbiorczych.

Adaptacje filmowe utworów ze ścisłego kanonu szkolnego skazane są na funkcjonowanie w przestrzeni uschematyzowanych odczytań tekstu. Sytuacja współczesna wymusza niejako sytuację, kiedy teksty romantyczne muszą się odnaleźć w układzie komunikacji masowej, w którym jak podkreśla Maria Janion, „kapitał komunikacyjny został zredukowany do postaci zbioru gotowych formuł, graniczących z banałami. Brak odkrywczości wypowiedzi uznany został za pożądaną normę”<sup>16</sup>. Spełniane są wtedy oczekiwania odbiorcze, wynikające z usankcjonowanych wcześniejszych reguł czytelniczych.

Adaptator jednak, może także w imię przełamania znużenia szkolnym standardem pokusić się o „unowocześnienie” tekstu, wprowadzając go w bliższą współczesnemu odbiorcy filmu estetykę, przesuwając szalę ciężkości na te elementy dzieła, które są bardziej

---

<sup>15</sup> Dwójka polskich reżyserów, która podjęła się przeniesienia narodowych arcydzieł romantycznych na ekran, to najwybitniejsi reżyserzy powojennego polskiego kina. Ich doświadczenie i erudycja zdobywana na przestrzeni długiego życia (obydwaj, urodzeni w 1926 roku, należą do najstarszego pokolenia czynnego w dzisiejszym polskim kinie). Warto przypomnieć, że Andrzej Wajda już na początku lat 70. sięgnął po pisany wierszem modernistyczny dramat Stanisława Wyspiańskiego *Wesele* (1972), Konwicki zaś zmierzył się z oryginalną prozą Czesława Miłosza *Dolina Issy* (1982). Tymczasem 30 lat młodszy František Antonín Brabec (ur. 1954) należy do średniego pokolenia filmowców czeskich. Jest przede wszystkim cenionym operatorem filmowym, ma na swoim koncie jeszcze niewiele prac reżyserskich, z czego najciekawszym przedsięwzięciem wydaje się adaptacja Alfreda Jarry’ego, *Król Ubu*, 1998. Jest natomiast autorem zdjęć do głośnych filmów czeskich, słowackich a także kilkadziesiąciu filmów reklamowych.

<sup>16</sup> M. Janion, *Niesamowita słowiańszczyzna*, Kraków 2006, s. 9.

„chwytliwe”. Utwór filmowy stara się wtedy respektować oczekiwania odbiorcze wywiezione nie tyle z praktyk „szkolnego czytania”, co ugruntowane na współczesnej kulturze medialnej, na dominującym dzisiaj sposobie obrazowania. Punktem odniesienia stają się wówczas przekazy wizualne dominujące w nowych mediach.

Adaptacja utworu romantycznego może również stanowić próbę erudycyjnego wywodu, w którym kompetentny twórca filmowy włącza się, na zasadzie badacza literatury, w dyskurs nad romantyzmem i dziełem, zgodnie z regułami naukowej wypowiedzi. Adaptacja staje się autorską, oryginalną interpretacją dzieła, a nie potwierdzeniem oczekiwań odbiorczych. Tradycyjne kwestie związane z problematyką przekładu intersemiotycznego, kwestie wierności oryginałowi, zostają zepchnięte na margines. Hermetyczność takiej wypowiedzi artystycznej będzie skutkować brakiem masowego odbiorcy. Dzieło filmowe, podobnie jak prace interpretacyjne dotyczące utworów literackich, może liczyć wtedy jedynie na odbiór elitarny.

Zaistnieć mogą również próby odnalezienia wyjścia pośredniego, które uwzględniając tradycyjną lekturę tekstu, wzbogaca ją o współczesne doświadczenia wizualne, wiążąc je z własnym, oryginalnym odczytaniem.

\* \* \*

Zacznijmy od pytania: jaki problem niesie specyfika rodzajowa i gatunkowa w przypadku dzieł polskich: wierszowanego dramatu romantycznego (*Dziady*) i poematu epickiego (*Pan Tadeusz*). Wprawdzie gatunki te wykazują charakter narracyjny, o wyrazistej fabule, to jednak elementy estetyki romantycznej nałożone na schemat gatunków tworzą skomplikowaną strukturę o charakterze synkretycznym. Operowanie w sposób mistrzowski językiem poetyckim, służy nierzadko oddaniu doświadczeń egzystencjalnych i metafizycznych przy pomocy układów brzmień słownych i chwytów poetyckich stwarzających niejednoznaczne, migotliwe obrazy.

Niesceniczny dramat Adama Mickiewicza *Dziady* wydawał się tekstem, który nie podda się zabiegom adaptacyjnym. Barbara Giza analizująca *Lawę. Opowieść o Dziadach Adama Mickiewicza* – film Tadeusza Konwickiego<sup>17</sup>, zwróciła uwagę, iż mamy w tym przypadku do czynienia nie tyle z ekwiwalentem filmowym dzieła, ile z formą autorskiego eseju<sup>18</sup> „o losie polskiego narodu skomponowanego z fragmentów *Dziadów*”<sup>19</sup>. Referując najbardziej interesujące stanowiska badawcze w tej kwestii, Giza przywołała trafną opinię Tomasza Miłkowskiego, określającego utwór Konwickiego jako pretekst „do kształtowania własnej wizji przeszłości i współczesności, jak i swoistym wianem dziejowym, wobec którego żąd-

<sup>17</sup> „Konwicki przyznaje, że najważniejszym patronem jego działań artystycznych był zawsze Adam Mickiewicz. I to nie tylko w literaturze. Także w filmie. Na przykład film *Zaduszki* miał być rodzajem *Dziadów*”. Zob. A. Fabiano wski, *Konwicki, Odojewski i romantycy. Projekt interpretacji intertekstualnych*, Kraków 1999, s. 49.

<sup>18</sup> B. Giza posiłkuje się tutaj opinią Elżbiety Baniewicz, wyrażoną w tekście: *We władzy romantyzmu czy w szponach stereotypu?* „*Twórczość*” 1990, nr 4, s. 114.

<sup>19</sup> B. Giza, „*Litewski tryptyk*” – o scenariuszach na podstawie *Doliny Issy, Dziadów, Kroniki wypadków miłosnych*, [w:] *Między literaturą a filmem. O scenariuszach filmowych Tadeusza Konwickiego*, Warszawa 2007, s. 220.

ne pokolenie Polaków nie może przejść obojętnie. Musi się określić<sup>20</sup>. Podejście to, zdaniem Gizy, ujawniło zamysł kompozycyjny filmu, gdzie „funkcję organizatora wydarzeń spełnia pamięć przeszłości, która ciągle żyje, a wywoływana jest przez Polaków w chwilach narodowych prób”<sup>21</sup>. Taka interpretacja *Lawy* objaśnia wszelkie decyzje reżysera ingerującego w całość treściową utworu, na przykład rezygnację z wątków metafizycznych utworu, na rzecz uwyraźnienia wątków politycznych. Obrzęd ludowy dziadów wiążący całą akcję jako „trwała siła mityczna”, zdaniem Tadeusza Lubelskiego „łączy nie tylko wszystkie części dramatu ale też wiąże cały dramat z dzisiejszością, nadając mu nieustającą aktualność”<sup>22</sup>. Kluczowe dla organizacji ideowej filmu stało się ustanowienie postaci starego Poety, a także wprowadzenie dokumentalnych materiałów z drugiej wojny światowej czy współczesnych wstawek, w których aktorzy dramatu mieszają się z dzisiejszym tłumem warszawskiej ulicy. Pomimo tak swobodnego potraktowania tekstu arcydzieła, zamysł Konwickiego nie okazał się sprzeczny z głównymi założeniami dramatu romantycznego, który, jak określiła Maria Janion, jawi się jako „dramat otwarty [...] [tworzący] całość wielowariantową, alinearną i migotliwą”<sup>23</sup>. Zdaniem Andrzeja Fabianowskiego „Konwicki w swoich realizacjach filmowych pokonuje opór mało pojemnych i zbyt konkretnych obrazów zupełnie tak samo, jak romantycy pokonywali opór zbyt sztywnego i nieadekwatnego do ontologii i struktury bytu języka poetyckiego”<sup>24</sup>. Wyraźnie podkreśla, że pomimo tak znaczących zmian nie doszło do sprzeniewierzenia się tekstowi literackiemu.

Zdaniem Elżbiety Baniewicz, strategia filmowego przywołania dramatu romantycznego, polegała na tym, że *Dziady* napisane „w języku innej kultury zostały wpisane w język innej, tak jakby utwór o linii melodycznej został wkomponowany fragmentami w całość o strukturze alegorycznej”<sup>25</sup>. Warto postawić pytanie, o cel tych zabiegów autorskich Konwickiego. Istotną wskazówką będzie tu zwrócenie uwagi na czas powstania adaptacji – czas przełomu 1989 roku, sprzyjający z jednej strony refleksjom podsumowującym, a z drugiej, reinterpretacjom zastanych przekonań. Za trzy lata Maria Janion opublikuje swój głośny tekst przewidujący załamanie się dominacji paradygmatu romantycznego w kulturze polskiej<sup>26</sup>. Zdaniem Roberta Ostaszewskiego rozpatrującego sytuację literatury przełomu, która musiała zmierzyć się z coraz bardziej ciężącą jej tradycją, w tym także romantyczną:

Romantyzm, mimo iż wielokrotnie kontestowany przez pisarzy współczesnych tej miary, co Witold Gombrowicz czy Sławomir Mrożek, aż do ostatniej dekady XX wieku dostarczał pisarzom chcącym uporać się z przełomowymi wydarzeniami historycznymi (II wojna światowa, emigracja, stan wojenny...) gotowego zestawu pojęć, formuł pozwalających na oswojenie „historii spuszczonej z łańcucha”. Jednak przypadek literatury powstającej w okresie stanu wojennego

<sup>20</sup> T. Miłkowski, *Nasz naród, jak lawa*, „Kultura” 1989, nr 46, s. 9.

<sup>21</sup> B. Giza, *op. cit.*, s. 222.

<sup>22</sup> T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2008, s. 474.

<sup>23</sup> M. Janion, *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, Warszawa 1984, s. 289.

<sup>24</sup> A. Fabianowski, *Konwicki, Odojewski i romantycy. Projekt interpretacji intertekstualnych*, Kraków 1999, s. 55.

<sup>25</sup> E. Baniewicz, *We władzy romantyzmu czy w szponach stereotypu?*, „Twórczość” 1990, nr 4, s. 114.

<sup>26</sup> Zob. M. Janion, *Kres paradygmatu*, „Rzeczpospolita” 1992, nr 63.

i związanej z drugim obiegiem, literatury, która w dużej mierze korzystała właśnie z paradygmatu romantycznego, pokazał dowodnie, że zarówno stylistyka romantycznej proweniencji, jak również mitologia narodowa mocno zakorzeniona w romantyzmie, jawią się już jako mocno anachroniczne. Romantyczny kostium, który przywdziać chcieli pisarze związani z opozycją demokratyczną, okazał się mocno zetlały, a do tego zbyt ciasny. Odrzucenie paradygmatu romantycznego doprowadziło do zdekonstruowania przestrzeni dyskursywnej wyznaczającej ramy, w których dotąd mógł toczyć się dialog z historią i na jej temat. Pisarze wchodzący do literatury po roku 1989 stanęli więc przed problemem, jak pisać o historii, aby, z jednej strony, nie popaść w bogoojczyźniany banał, z drugiej – dotknąć specyfiki historycznej chwili<sup>27</sup>.

Uwagi Ostaszewskiego równie dobrze komentują sytuację współczesnych twórców filmowych w Polsce próbujących podejmować tematy historyczne.

Wydaje się, że *Lawa* stanowi, tak jak to trafnie określił J. Zatorski „paradoksalną próbę przełamania romantycznego archetypu polskości za pomocą romantycznego kodu”<sup>28</sup>. Naruszeniem sposobu lektury, zabiegami tak wyraziście ingerującymi w tekst kanoniczny polskiego romantyzmu, spetryfikowanego i usankcjonowanego tradycją, Konwicki zainaugurował dyskusję w polskiej kulturze nad rolą, znaczeniem, ale także współczesnym przesłaniem tego tekstu w nowych czasach. Fenomen teatru romantycznego, jak trafnie zauważa Ewa Bieńkowska polegał także na tym, że stał się przestrzenią debaty narodowej „trybuną życia narodowego, kuźnicą koncepcji metafizycznych, historycznych i politycznych”<sup>29</sup>. Konwicki, sięgając po arcydramat u progu przemian, chciał symbolicznie zainicjować „obrzędek pamięci narodowej”. Film jednak nie wywołał większego rezonansu, bowiem, jak zauważył Andrzej Fabianowski:

Upadek socjalizmu i odzyskanie pełnej suwerenności z dnia na dzień wykruszył z polskiej miłości do romantyzmu to, co było właściwie zaszyfowaną artykulacją tęsknoty do pełnej niepodległości. Romantyzm został społecznie odrzucony tak samo, jak odrzuca się zbroję po skończonej walce<sup>30</sup>.

W ostatniej scenie filmu tłum warszawiaków nerwowo przemierza współczesne ulice stolicy, w gąszczu ludzi przechadza się Grażyna Szapołowska, odgrywająca rolę pani Rolison, a także sam Tadeusz Konwicki. Pozytywne zakończenie filmu, które przewycięża romantyczny fatalizm historiozoficzny<sup>31</sup>, sygnalizuje przełom w recepcji romantyzmu, który uwidocznił się z coraz większą wyrazistością od lat dziewięćdziesiątych i trwa do dzi-

<sup>27</sup> R. Ostaszewski, *Zapiski krótkowidza. Inne spojrzenie na prozę po roku 1989*, „Dekada Literacka” 1999 nr 11/12. Wersja internetowa tekstu: [www.dekadaliteracka.pl](http://www.dekadaliteracka.pl)

<sup>28</sup> J. Zatorski, „*Dziady*” warszawsko-wileńskie, „Kierunki” 1989, nr 49.

<sup>29</sup> E. Bieńkowska, *Kosmiczny parlament*, Tygodnik Powszechny”, Apokryf 1998, nr 51-52. <http://WWW.tygodnik.com.pl>

<sup>30</sup> A. Fabianowski, *op. cit.*, s. 55.

<sup>31</sup> Konwicki tak wyjaśniał swoją decyzję: „Bo nawet jeśli w historii ulegliśmy jakiemuś skrzywieniu, pauperyzacji duchowej, degeneracji moralnej, to nie możemy w kółko powtarzać, że to historia tak nas zniekształciła. Sami musimy wstać na nogi, wyprostować się. Dlatego w filmie po prawie dwugodzinnej psychodramie narodowej, po dwugodzinnym udręczeniu dają happy and. Pokazują tę lawę. Naród, który jest spory, prawie czterdziestomilionowy, lecz wciąż jeszcze nieufirmowany, nieokrzepły. Jak lawa. To nieufirmowanie daje pewną nadzieję na przyszłość. Że wciąż mamy wszystko przed sobą. I zło, i dobro”. T. Sobolewski, *Mickiewicz przywołany. Konwicki kręci Lawę*, 1989, [w:] *Za duży blask. O kinie współczesnym*, Kraków 2004, s. 75.

siaj. W jednym z wywiadów Konwicki tak skomentował decyzję naruszenia spójności tekstu i wprowadzenia silnego akcentu końcowego, zmieniającego wymowę dzieła:

To my jesteśmy [czterdzieści i cztery]. My wszyscy; nie ma się co spodziewać, że ktoś się zjawi i wyprowadzi nas z naszych opresji. Musimy sami<sup>32</sup>.

Tradycja romantyczna okazała się więc wielkim wyzwaniem dla współczesności, która musi się rozliczyć się z przyzwyczajeniami, mentalnością społeczną oraz estetyczną i etyczną wrażliwością ugruntowaną na bazie paradygmatu romantycznego a jednocześnie zachować z niego to, co buduje tożsamość narodową, poczucie wspólnoty dziejów.

Realizacja adaptacji eposu romantycznego *Pan Tadeusz* Adama Mickiewicza<sup>33</sup> przez Andrzeja Wajdę okazała się równie wymagającym wyzwaniem artystycznym. Pomimo różnic w zastosowaniu konwencji estetycznych, naturalnych odmienności dzielących dwie osobowości twórcze – Konwickiego i Wajdę – podstawowym zamysłem reżyserskim przyświecały podobne założenia. Dla obu filmów tekst mickiewiczowski stanowił punkt wyjścia do rozliczeń nad społeczeństwem, narodowym charakterem, językiem. Wajda zadeklarował: „Pan Tadeusz to jesteśmy my z naszym narodowym charakterem, na tle naszego narodowego pejzażu, z naszym narodowym językiem. Nic więcej. No ale – to jest przecież wszystko”<sup>34</sup>.

Wprawdzie w Wajdowskiej adaptacji *Pana Tadeusza* nie ma bezpośrednich aluzji do współczesności, które odnajdziemy w filmie Konwickiego, niemniej także Wajda „wdrukował” w tekst romantyczny próbę narodowego samookreślenia. Pytania, które zadaje reżyser za pomocą adaptacji romantycznej epopei: „Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy? Gdzie zmierzamy?”<sup>35</sup> ponownie wprowadziły dzieło romantyczne w przestrzeń współczesnych dyskursów tożsamościowych.

Najistotniejszym zabiegiem adaptacyjnym stała się operacja przekomponowania niektórych epizodów epopei. Ze scen emigracyjnego Epilogu oraz Inwokacji, Wajda utworzył ramę modalną otwierającą i zamykającą film. Istotność tego zabiegu podkreślona została przemianą stylu obrazowania. Jeśli sceny emigracyjne zrealizowane zostały w stylistyce bliskiej francuskiemu realizmowi romantycznemu, przywołującemu skojarzenia z *Nędznikami* Victora Hugo, to fabuła podstawowa zawierająca wątki wszystkich 12 ksiąg, uformowana została na kształt sielanki, arkadyjskiego świata „lat dziecińczych”. Wyraźna idealizacja przestrzeni Zaścianka, a co za tym idzie także postaci, nie jest zabiegiem czysto estetyzującym. Idylliczne obrazy zamknięte z obu stron scenami paryskimi, każą zachować dystans, do oceny tego, co zostało pokazane. Zdaniem Mariana Stali, film Wajdy zmierza niekiedy w kierunku komiksowej formy, którą odbiera jako celowe zamierzenie „znalezienie

<sup>32</sup> *To my jesteśmy „Czterdzieści i cztery”*. Z Tadeuszem Konwickim rozmawia Tadeusz Lubelski. „Kino” 1999, nr 4, s. 10.

<sup>33</sup> Pierwsza adaptacja mickiewiczowskiego eposu romantycznego powstała w 1928 roku. Reżyserem był Ryszard Ordyński, popularny filmowiec w Polsce międzywojennej. Adaptację zrealizowano z okazji 10 rocznicy odzyskania niepodległości. Do dzisiaj zachowało się jedynie 40 minut filmu.

<sup>34</sup> *Radość i melancholia „Pana Tadeusza”*. Z Andrzejem Wajdą rozmawia Tadeusz Lubelski, „Kino” 1999, nr 11, s. 30.

<sup>35</sup> A. Wajda, *Kino i reszta świata*, Kraków 2000, s. 161.

nia nowej estetyki<sup>36</sup>. Liczne obrazy ustanowione decyzją reżyserską noszą znamiona kiczu, „hollywoodzkiej sielanki<sup>37</sup>”. Na przykład: pierwsze spotkanie Tadeusza z Zosią, scena spotkania Hrabiego z Zosią karmiącą kury, ujęcie kołujących nad gniazdem bocianów. Wiele scen świadomie obnaża szwy teatralne, np. scena uczty w zamku, gdzie uwyraźnione zostały konwencje scenografii teatralnej. Jeżeli niektóre obrazy ocierają się o kicz, niewątpliwie mamy tu do czynienia z kiczem świadomym. Można by było postawić tezę, iż Wajda odwołał się do estetyki kampu, z pełną świadomością niesionych przez tego typu obrazy treści. Badacze kampu podkreślają, bardzo wyraźnie, iż ten realizuje się „raczej w intencji nadawcy lub odbiorcy<sup>38</sup>”. Susan Sontag, w swoim tekście poświęconym kampowi zwraca uwagę na sztuczność jako jedną z cech konstytutywnych zjawiska: „Kamp widzi wszystko w cudzysłowie. Nie lampa ale „lampa”, nie kobieta, lecz „kobieta<sup>39</sup>”.

Wydaje się, że w adaptacji Wajdy dostrzec można tę specyficzną wrażliwość kampową, która:

afirmuje intertekst, ustosunkowując się do niego żartobliwie, wykorzystuje konwencję stylistyczną, nie kryjąc się z emocjonalnym do niej stosunkiem. To, co wskazuje na potraktowanie intertekstu z lekką dozą ironii, to jego hiperestetyzacja, dająca efekt banalności, sztuczności, niestosowności czy ekstrawagancji dalece wykraczającej poza kulturową normę<sup>40</sup>.

Ten kampowy dystans znajdzie swoje zwieńczenie w finalnej scenie, w której wszyscy bohaterowie tańczą poloneza. Zamykając filmową opowieść, przeradza film z realistycznie prowadzonej narracji w oniryczną wizję potwierdzającą imaginacyjny charakter opowiadanej historii. Podkreślanie używanych konwencji, nieprzezroczysty charakter filmowej narracji, wiedzie do prób odczytania Wajdowskiej adaptacji jako – kolejnej w twórczości reżysera – próby podjęcia dyskusji historiozoficznej. Małgorzata Dziewulska zauważa, że „wizerunek dawnego świata, oglądany z oddalenia, nabiera innego wymiaru, złamany niepokojem dzisiejszym czy mającym już długą tradycję niepokojem o ponure i uporczywe prawidłowości polskiej historii<sup>41</sup>”. Tomasz Łubieński odebrał obraz filmowy jako „obra- chunek z polskim losem” „o polskości okropnej i jednocześnie wzruszającej<sup>42</sup>”. Tadeusz Lubelski, podkreślił mityczny charakter opowieści Wajdy, gdzie za sprawą ramy narracyjnej wydobywa się jej „terapeutyczny charakter”. Wszystkie zabiegi artystyczne dokonywane w sferze obrazowej, sięganie po aluzje intertekstualne i intermedialne, nie służą jednak zdezonizowaniu poetyckiego słowa Mickiewiczowskiej epopei. Język *Pana Tadeusza* zajmuje centralne miejsce w strukturze Wajdowskiej adaptacji. To właśnie trzynastozgłosko-

<sup>36</sup> T. Jastrun, „*Nie zmylił się mistrz taki*”, O *Panu Tadeuszu* w reżyserii Andrzeja Wajdy rozmawiają: Małgorzata Dziewulska, Maria Janion, Tomasz Jastrun, Tadeusz Lubelski, i Tomasz Łubieński. Rozmowę prowadzi Marian Stala. „Tygodnik Powszechny”. Kontrapunkt 1999, nr 5, 17 X. Wersja internetowa tekstu: [www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/37](http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/37)

<sup>37</sup> T. Łubieński, „*Nie zmylił się mistrz taki*”, *op. cit.*

<sup>38</sup> Zob. S. Ingvarsson, *Niespodziewany koniec Campu? 15 stacji na drodze ku śmierci Campu*, [w:] *CAMpania. Zjawisko campu we współczesnej kulturze*, red. P. Oczko, Warszawa 2008, s. 29.

<sup>39</sup> S. Sontag, *Notatki o kampie*, przeł. W. Wertenstein, „Literatura na Świecie” 1979 nr 9, s. 312.

<sup>40</sup> B. Adler, *Uważaj! To „jest” Kamp*, [w:] *CAMpania, op. cit.*, s. 27.

<sup>41</sup> M. Dziewulska, „*Nie zmylił się mistrz taki*”, *op. cit.*

<sup>42</sup> T. Łubieński, „*Nie zmylił się mistrz taki*”, *op. cit.*

wiec wyznacza kształt rytmiczny filmu – wszystkich jego elementów – począwszy od ruchu wewnątrzkadrowego, montażu a także muzyki. Dominujący motyw muzyczny, oparty na rytmie poloneza, z jego charakterystycznym, powtarzającym się schematem ósemkowym z dwoma szesnastkami po pierwszej ósemce i wyrazistą akcentacją, stanowią kontrpunktowe tło dla heksametrowego wiersza. Podstawowym zadaniem było podkreślenie muzycznego charakteru romantycznej epepe. Jak podkreśla Mirosław Strzyżewski zajmujący się literackimi aspektami idei muzycznych w romantyzmie, „bez wątpienia w sztuce poetyckiej Mickiewicza muzyka, słowa i dźwięk stanowią bardzo ważne komponenty tekstowe”<sup>43</sup>. Szczególna dbałość reżysera o obecność muzyki w filmie ma swoje głęboko uzasadnione znaczenie.

Zabieg ten przypomina pomysł adaptacyjny Wajdy na filmową realizację *Wesela* Wypińskiego. Jeżeli jednak tam mieliśmy do czynienia z próbą scalenia warstwy dźwiękowo-słownej tak ściśle współdziałającej, że tworzyła nierozdzielalną jedność, to w adaptacji *Pana Tadeusza* kompozycje Wojciecha Kilara stają się podłożem, na którym na zasadzie kontrastu objawiać się może muzyczność języka poetyckiego ze wszystkimi swoimi barwami, odcieniami i tonacjami. Warto jednak zauważyć, że świadomie wydobyta stereotypowość (by rzecz – kampowość) tej muzyki, ewokuje kategorie polskości, szlacheckości, tradycji i obyczajów narodowych wspomagając w uwyrażeniu i podkreśleniu przenikającej dzieło ironii romantycznej i wszechobecnego krytycznego komizmu. Odczucia Marii Janion wydają się potwierdzać tę hipotezę. Dla badaczki muzyka w filmie Wajdy, ma przede wszystkim walor wojennego omamiania:

Trzynastozgłoskowiec łączy się z rytmem militarnym i widz popada w rodzaj szału wojennego, razem z bohaterami – traci przytomność w zachwycie bojowym. A kiedy szal mija, to co się właściwie o tym myśli? Dalej się dobrze o tym myśli, bo czasem są potrzebne silne odczucia takiego horroru<sup>44</sup>.

Nie ulega wątpliwości, że filmowy świat *Pana Tadeusza* wytworzony przy pomocy wskazanych zabiegów artystycznych wykracza poza mentalną przestrzeń romantycznego utworu zakreśloną przez Mickiewicza historyczną świadomością jego czasów. Film Wajdy nabiera charakteru złowróżnego, wbrew intensywnie wydawać by się mogło, arkadyjskiej przypowieści o pięknych czasach, pięknych miejscach i pięknych ludziach. Przesadna idylliczność obrazowania legitymizowana przez cały czas trwania filmu nostalgiczną wizją „kraju dziecinnego”, w ostatniej scenie świadomie zostaje przekroczona, wchodząc w strefę kiczu, ale podkreślmy raz jeszcze, świadomie wprowadzonego. Scena tańca przy dźwiękach poloneza, tego arcy-polskiego tańca, kwintesencji narodowej tożsamości a jednocześnie samooszukiwania, ma charakter zabiegu kampowego. Kicz staje się formą krytyki, wyrażając niepokoje reżysera bezkrytycznym samozadowoleniem, ciągłym brakiem trzeźwej refleksji nad tym: „Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy? Gdzie zmierzamy?”.

Adaptacja *Pana Tadeusza* w zamierzeniu Wajdy miała być formą bezinteresownej wyprawy w rejony pamięci własnego dzieciństwa, świadectwem radosnej, nieustającej fascynacji arcydziełem. Tymczasem, jak trafnie podkreśla Izabela Kalinowska, stała się kolejnym etapem „filmowej podróży do źródeł”, „kontynuacją dialogu reżysera z polską

<sup>43</sup> M. Strzyżewski, *Romantyczne sfery muzyczne*, Toruń 2010, s. 66.

<sup>44</sup> M. Janion, „Nie zmylił się mistrz taki”, *op. cit.*

przeszłością i terażniejszością<sup>45</sup>. Przykład Wajdowskiego *Pana Tadeusza* dowodzi, że nie ma możliwości adaptacji „niewinnej”, pozbawionej piętna czasu, w jakich powstaje. Adaptator pozostawia, posiłkując się językiem kryminalistycznym, „mikroślady biologiczne”, które jednoznacznie identyfikują „sprawcę i okoliczności zdarzenia”.

W najnowszych badaniach nad teorią adaptacji, kategoria „wierności” i „zdrady” prowadzi, w zależności od przyjętej metodologii, do różnych konstatacji nad intermedialnością relacji między literaturą i filmem. Niepoślednie miejsce zajmuje problem „aktualizacji” rozumianej tu jako wpływ i znaczenie kontekstów kulturowych, w tym społecznych, politycznych, na podjęte procedury adaptacyjne<sup>46</sup>. Linda Hutcheon<sup>47</sup> w swojej pracy poświęconej teorii adaptacji, zdecydowanie podkreśla, że efekt adaptacyjny uwarunkowany jest od kontekstu kulturowego, społecznego, politycznego, w jakim działa reżyser filmowy. Z natury rzeczy proces rekontekstualizacji dokonywany jest niejako poza podstawą literacką adaptacji i niezależnie od niej.

Adaptacje filmowe czeskich dzieł romantycznych K. H. Machy i J. Erbena, podlegają tym generalnym prawidłowościom. Zrealizowane w paradygmacie kultury czeskiej, nakierowane być powinny na wyzyskanie specyfiki kulturowej adaptowanych tekstów. Adaptacje Brabca nakierowują na jeszcze inne możliwości potraktowania tekstu romantycznego, stanowiąc interesujący przykład radykalnego przesunięcia tekstu wysokiego w przestrzeń kultury masowej za sprawą medium filmowego.

Praska premiera filmu w 2000 roku zrealizowanego na podstawie *Kytice* przez Františka A. Brabca uświetniła otwarcie nowego multipleksu w centrum miasta. W symboliczny sposób dzieło Erbena potraktowane zostało jako produkt kultury masowej, który w tym miejscu oferowany jest w sprzedaży wiązanej razem z popcornem i kubkiem Coca-Coli. Trudno mówić jednak o dysonansie poznawczym, bowiem sposób odczytania i zestaw zastosowanych środków filmowych w pełni zgrał się z komercyjną przestrzenią kompleksu kinowego.

Ustalając odniesienia genologiczne, podobnie jak w przypadku polskich adaptacji, należy zwrócić uwagę na specyfikę gatunkową czeskich arcydzieł romantycznych. Mamy tu do czynienia z balladą romantyczną (*Kytice*) i poematem romantycznym (*Máj*) wykazującymi intensywną narracyjność, tak pożądaną w sztuce filmowej. Badaczka romantyzmu Maria Janion, pisząc o balladzie romantycznej, zwróciła jednak uwagę na paradygmat nieokreśloności fundujący jego istotę, która zmierza w stronę „nieobecności, milczenia, ciemności, nieznanego i niepojętego”<sup>48</sup>. Tymczasem, w popularnych odczytaniach, nieodmiennie podkreślana jest ludowość ballady romantycznej, epickość fabuły snującej prostą opowieść przeplatającą elementy realistyczne z fantastycznymi, stanowiąc szkolną pułapkę interpretacyjną, która oddala od istoty tej poezji, każąc zamknąć wyobraźnię romantyczną w zbanalizowanej formule.

<sup>45</sup> I. Kalinowska, *Narodowa przestrzeń, miejsce i tożsamość od Popiołu i diamentu do Pana Tadeusza*, [w:] *Filmowy świat Andrzeja Wajdy*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, P. Sitarski, Kraków 2003, s. 188.

<sup>46</sup> Zob. P. Bubeniček, *Proměny myšlení o literatuře ve filmu*; P. Mareš, *Adaptace a aktualizace*, [w:] *Česká literatura v intermediałní perspektivě*, red. S. Fedrová. IV. *Kongres světové literárněvědné bohemistiky. Jiná česká literatura (?)*, Praha 2010.

<sup>47</sup> Zob. L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York/London 2006, wersja czeskojęzyczna: *Co se děje při adaptaci?*, přel. M. Kotásek, “Illuminace” 2006, nr 22.

<sup>48</sup> Zob. M. Janion, *Niesamowita słowiańszczyzna*, Kraków 2006, s. 132.

Adaptacja *Kytic* Brabca oddaliła się od idei ballady romantycznej, przechylając się w stronę popularnych gatunków kultury audiowizualnej thrilleru i horroru. Reżyser wydobyl charakterystyczne cechy tych gatunków: zbudował środkami filmowymi napięcie, niepewność, lęk i niepokój, a także wprowadził efekt tajemniczości i niezwykłości. Na dodatek sposób, w jaki skonstruowano świat magiczny i nadprzyrodzony przywodzi na myśl, silnie obecny w popkulturze ostatnich dekad, gatunek *fantasy*. Brabec, zbliżając się do współczesnej estetyki wizualnych przekazów reklamowych, w małym stopniu zainteresowany był sięganiem do imaginarium romantycznego. Zgodnie z regułami formy wideoklipu, wyobrażenia, które pojawiły się w filmie Brabca, odwołują się do ustandaryzowanych konstruktów ikonograficznych. Pomysł, aby subtelną strukturę językową *Kytic* unaocznic w obrazach filmowych, okazał się wielce ryzykowny. Doprowadziło to bowiem do udosłownienia, a zatem trywializacji wieloznacznych semantycznie, migotliwych układów słownych. Zdaniem Jana Čulika adaptacja zatraciła jedną z najważniejszych walorów poezji Erbena, gdzie język poetycki ballad wytwarzał nie bezpośrednie obrazy, a jedynie uruchamiał proces asocjacyjny umożliwiający za sprawą wrażliwości wyobraźniowej czytelnika stwarzanie niejednoznacznych obrazów<sup>49</sup>.

Warto pamiętać jednak, jak podkreśla czeska badaczka romantycznej literatury Hana Voisine-Jechova, że twórczość balladowa czeskich romantyków ma swoją specyfikę, odróżniającą ją od doświadczeń polskich:

Czasami chodzi o pewne tematyczne zamierzenie, które prowadzi do innego echa artystycznego i mentalnego. Na pierwszy rzut oka, temat *Romantyczności* [Mickiewicza] i poematu Čelakovskiego *Trhlá dívka* (Dziewczyna obłąkana) jest prawie ten sam. U Čelakovskiego opisane jest jednak tylko proste wydarzenie z codziennego życia wiejskiego, natomiast *Romantyczność* nabiera prawie charakteru mitycznego<sup>50</sup>.

Niemniej, sposób obrazowania nie tyle wyzyskuje ikonografię romantyczną, co współczesne obrazy reklamowe. Prowadzenie kamery za pomocą ciągłych panoramowań z lotu ptaka, płynny ruch w długich ujęciach, przywołuje estetykę wideoklipów. Brabec kosztem wierności tekstowi zrealizował utwór atrakcyjny wizualnie, ekspresyjny, pełen efektów barwnych. Znamienne, że muzyka towarzysząca obrazowi *Kytic*, która w pełni odwołuje się do kanonu muzyki filmowej, respektuje najbardziej standardowe oczekiwania odbiorcze. Jan Jirásek, autor muzyki filmowej do m.in. filmu *Bathory* (2008) Juraja Jakubisko, ale także musicalu dla dzieci *Pinokio* (2000), stara się nie wykraczać poza schemat ilustracyjny, wprowadzając melodyjne motywy realizowane przez grupy smyczkowe, towarzyszącymi wokalizom, z solowymi partiami granymi na flecie.

Charakterystyka strategii adaptacyjnej *Kytic* w pełni odpowiada metodzie zastosowanej przez reżysera przy realizacji drugiej adaptacji romantycznego dzieła Karela Hynka Máchy

---

<sup>49</sup> J. Čulík, *Jací jsmo. Česká společnost v hraném filmu devadesátých a multých let*, Brno 2007, s. 532–534. Stanowisko autora wpisuje się w dyskusję nad adaptacją *Kytic*, jaka przetoczyła się w czeskim środowisku filmoznawczym i literaturoznawczym surowo oceniającym sposób potraktowania literackiego oryginału przez Brabca. W pracy Čulika przywołano opinie: Vladimira Justa, Jana Lukeša, Jaroslava Sedláčka, Barbory Sťastnej, Antonina J. Liehma.

<sup>50</sup> H. Voisine-Jechova, *Mickiewicz w czeskich lekturach*, [w:] *Między Wschodem a Zachodem: Europa Mickiewicza i innych. O relacjach literatury polskiej z kulturami ościennymi*, red. G. Borkowska, M. Rudaś-Grodzka, Wrocław 2007, s. 81–82.

*Máj* (2007). Sposób potraktowania literackiego pierwowzoru utworu Erbena, został radykalnie rozwinięty przy ufilmowaniu poematu Máchy. Komercjalizacja dzieła dokonana została za sprawą kilku chwytów realizacyjnych. Reżyser obok wybitnych aktorów zaangażował do filmu naturszczyków, którzy byli w stanie pełnić jedynie funkcję ornamentacyjną. Oprawę muzyczną powierzono zespołowi muzycznemu *Support Lesbiens* – popularnej grupie rockowej. Próba uwspółcześnienia tekstu poszła w kierunku podmienienia historycznej ikonografii na rozpoznawalne dla współczesnego odbiorcy znaki ikoniczne. Filmową opowieść zdominowała historia trójkąta miłosnego, tym samym w sposób znaczący przesunęto punkty ciężkości w zawartości treściowej poematu. Zdaniem niektórych czeskich krytyków filmowych a także literaturoznawców<sup>51</sup>, dokonano niedopuszczalnych zmian, które oddaliły film od istoty tekstu Máchy<sup>52</sup>. Uczynienie z dzieła czeskiego romantyka dramatu przygodowego, w którym akcja stanowi oś dramaturgiczną filmu, kłóci się z istotą poematu Máchy „zbudowanym na refleksji, nie na akcji”<sup>53</sup>.

Zarzuty sprzeniewierzenia się duchowi poematu pozwalają zadać pytania: Jakie są granice ingerencji twórczej reżysera w literacki pierwowzór? Czy film Brabca stanowi jeszcze adaptację tekstu literackiego, czy jest utworem autonomicznym, który „bezprawnie” odwołuje się do tytułu arcydzieła?<sup>54</sup>

Adaptacja romantycznego arcydzieła weszła w przestrzeń kultury popularnej i to jeszcze w swojej niezbyt wyrafinowanej postaci. Nie wydaje się jednak, żeby było to świadoma decyzja takiego aksjologicznego przesunięcia. Jeśli jednak celowym zamierzeniem adaptatora była próba zobaczenia narodowych dzieł w kontekście kultury ponowoczesnej, warto zastanowić się nad konsekwencjami takiej decyzji.

Historyk idei, Marcin Król, zastanawiając się nad unieważnieniem tradycji w kulturze ponowoczesnej, widzi w takim podejściu i pozytywne strony:

zerwanie nici tradycji, chociaż doprowadziło nas niemal do całkowitej dezorientacji, ma także korzystne konsekwencje. Możemy teraz bowiem myśleć eklektycznie i czerpać w dowolny sposób z dziejów dorobku ludzkiego myślenia, gdyż nie jesteśmy już zobowiązani do przestrzegania chronologii, historii i kontekstu historycznego<sup>55</sup>.

Jednocześnie jednak przestrzega przed poważnymi konsekwencjami:

Staliśmy się wolni czy raczej uwolnieni od ciężaru intelektualnej historii, a zatem zyskaliśmy swobodę hasania po świecie kultury, po całej tradycji i całym dziedzictwie, ale razem z tą swobodą, jak to jest zawsze, wystawiliśmy się na śmiertelne niebezpieczeństwo pustki lub banału<sup>56</sup>.

<sup>51</sup> Por. J. Lipšanský, *Český film 1990-2007. Sborník kritik, recenzí a úvah*, České Budějovice, 2009, s. 283–284.

<sup>52</sup> Warto przypomnieć, że Macha szczególnie zainteresowany był niemieckimi romantykami: Novalisem i Wernerem, ale cenił i dobrze znał także twórczość Mickiewicza.

<sup>53</sup> H. Voisine-Jechova, *op. cit.*

<sup>54</sup> Zob. P. A. Bílek, *Byl Brabcův Máj, byl žvástu čas. Erotická báseň, nebo kritika konzumerismu?*, „A2” 2008, nr 37, [www.advojka.cz](http://www.advojka.cz)

<sup>55</sup> M. Król, Zerwanie z tradycją, „Tygodnik Powszechny”. Kontrapunkt. Magazyn Kulturalny 2000, nr ¾. *Wszystko o postmodernizmie. Ankieta: Mój postmodernizm*, [www.tygodnik.com.pl](http://www.tygodnik.com.pl)

<sup>56</sup> M. Król, *op. cit.*

Jeśli uznamy, że adaptacje dzieł romantycznych dokonane przez Brabca stanowią przykład tendencji postmodernistycznych w procedurach adaptacyjnych, to wydaje się, że niebezpieczeństwa, na które zwracał uwagę Marcin Król, urzeczywistniły się w filmach czeskiego reżysera. Swoista „wyrazistość” zaprowadziła adaptacje Brabca w rejony kiczu. Warto przypomnieć, że austriacki filozof i estetyk Herman Broch, rozpoznając historyczną genezę kiczu<sup>57</sup>, wskazywał, że jej źródła tkwią właśnie w epoce romantycznej. Dowodem na rzecz tezy miał być: eklektyzm romantycznej, neogotyckiej, a następnie neorenesansowej i neobarokowej architektury, „pławienie się” w scenograficznej malowniczości, skłonności do eskalacji efektów. Zabiegi sentymentalne, obwarowane konwenansem czułościowości „eliminowanie rozkoszy” i seksualności, prowadziły wprost do egzaltacji romantycznej, która bezpośrednio wyrastała z egzaltacji kiczu. Zdaniem Brocha sztuka romantyczna „oscyluje między skrajnymi manifestacjami nieskończonych ambicji sztuki oraz kiczu, każde ześliźnięcie się ze szczybla geniuszu oznaczało zjazd z kosmosu prościutko w kicz”<sup>58</sup>. Milan Kundera, rozpatrując kwestię kiczu w kulturze europejskiej XX stulecia, nazwał ją trafnie „słodkawymi odpadkami wielkiego stulecia romantyzmu”<sup>59</sup>.

Niebezpieczeństwo związane z próbami adaptacji filmowych utworów romantycznych tkwi właśnie w próbie udosłownienia sfery uczuciowej tekstów romantycznych, odtworzenia bezpośredniości uczuć, które w romantyzmie ukryte były za sentymentalnym sztafażem językowych ekwiwalentów. Specyfika medium filmowego, dążąca do unaocznienia wyobrażeń, sprzyjać może prostolinijności imitacyjnej, która wiedzie wprost do przedstawień kiczowych. Wprawdzie postnowoczesna faza kultury absorbuje i rehabilituje kategorie kiczu, ale warunkiem kampanijnej strategii jest świadomość użycia. Wydaje się, że w adaptacjach Brabca cała nieskrępowana naiwność kiczu odsłoniła swoje wątpliwej urody wdzięki.

Przestylizowanie obrazów okazało się już jedynie konsekwencją drażniących odstępstw od oryginału: nierespektowania kontekstu historycznego i kulturowego, cięć i zmian wprowadzanych w tekst adaptowany bez artystycznych uzasadnień, wreszcie irytujących zmian wprowadzanych w samą w treść ballad ze zbioru *Kytice*<sup>60</sup>. Wykorzystywanie ustandaryzowanych chwytów (gasnące świeczki) uspojnających arbitralnie wybrane ballady, pogłębiło jeszcze wrażenie trywializacji tekstu romantycznego. Nie ulega jednak wątpliwości, że adaptacje Brabca, zepchnąwszy na bok porządek kultury literackiej, z których wyrosły dzieła Erbena i Máchy, oddaje porządek kulturowy właściwy reżyserowi i jego publiczności. Film odzwierciedla wartości i normy, znaki ikoniczne, które rozpoznaje współczesny uczestnik kultury żyjący w świecie masowych mediów. Przestrzeń społeczno-kulturowa romantyzmu została uruchomiona w stopniu podstawowym, tym samym, nie zaistniała konieczność znajomości specyfiki czeskiego romantyzmu, jego ideologii, estetyki, historiozofii, aby filmy te zrozumieć i przyjąć. Pierwowzory stały się jedynie sygnałem wywoław-

<sup>57</sup> Zob. H. Broch, *Kilka uwag o kiczu*, [w:] *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, Warszawa 1998.

<sup>58</sup> Ibidem, s. 105.

<sup>59</sup> M. Kundera, *Zasłona*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 2006, tu: *Kicz i wulgarność*, s. 52.

<sup>60</sup> W większości adaptacja Brabca nie została przyjęta pozytywnie przez czeskich recenzentów. Autorami przywołanych opinii są: K. Hartlová, *Kytice*, <http://www.phil.muni.cz>; P. N. Kramný, *Kytice*, <http://www.fantasyplanet.cz>; A. Pilátová, *Thriller i horror – hlavně krásná podívaná*, „Tydeník Rozhlas”, č. 53/2000, <http://www.ceskatelevize.cz>. Film spodobał się J. Ledererowi, *Kytice je filmovou básní, při které divák mrazí*, <http://WWW.ceskatelevize.cz>; M. Spáčilová w tekście: *Ať mluví zábavně strašidelná poetika!*, również stara się, mimo wszystko, dostrzec urodę filmu w wyrazistości strony wizualnej; <http://WWW.ceskatelevize.cz>.

czym, który wzbudzić miał wstępne zainteresowanie odbiorców, z mgliście kojarzoną lekturą z czasów szkolnych.

\* \* \*

Refleksja nad adaptacjami dzieł romantycznych polskich i czeskich pokazuje w modelowej, wyrazistej formie rozpiętość strategii adaptacyjnych we współczesnym kinie. Erudycyjny charakter adaptacji Tadeusza Konwickiego, oczekujący od widza nie tylko świetnej znajomości literackiego pierwowzoru, ale także pogłębionej wiedzy dotyczącej historiozoficznych kontekstów polskiego romantyzmu, stał się dziełem sprawiającym satysfakcję artystyczną i intelektualną jedynie nielicznym. Trywializacja dzieł Máchy i Erbeny spotkała się z odporem czeskich znawców literatury, jednocześnie jednak, zapewniła przychyłność masowej widowni, a co za tym idzie, znaczący sukces kasowy. Niejako pomiędzy skrajnymi stanowiskami sytuuje się filmowa wersja *Pana Tadeusza* Wajdy, balansując na cienkiej granicy, pomiędzy prawdą artystyczną a pięknym, lecz pustym efektem.

Realizacja filmowych adaptacji najwybitniejszych dzieł romantycznych, zrealizowanych po 1989 roku w Polsce i Czechach, okazała się wyzwaniem ryzykownym. Efekty twórczych działań filmowców ujawniły, jak na skutek nowych doświadczeń medialnych przemianom ulegają nie tylko oczekiwania odbiorcze, ale także charakter relacji między tekstem literackim a jego filmową adaptacją. Sięgnięcie po literaturę uznaną za niefilmową, stanowiło próbę przekroczenia granicy, ustalonej możliwościami medium filmowego i przewzięcia tradycyjnego myślenia o możliwościach przekładowych na język filmu potockich arcydzieł romantycznych<sup>61</sup>.

DOBROCHNA DABERT:

### Visualizations of Romantic Masterpieces. On Polish and Czech Film Experiences

#### Summary

The text constitutes an attempt at a comparative analysis of the adaptations of the chosen romantic masterpieces. The works that have been subject to the analysis are the following: *Dziady* (*Forefathers' Eve*) and *Pan Tadeusz* by Adam Mickiewicz, *Kytice* by Karl Jaromir Erben and *Máj* by Karel Hynek Mácha. The reflection on the adaptations of Polish and Czech romantic masterpieces in the exemplary form shows the scope of the adaptation strategies in the modern cinema. The erudite character of the adaptations by Tadeusz Konwicki, requiring a great knowledge of the literary work itself, but also a deep knowledge of the historiographic context of Polish Romanticism, became a task that brought artistic and intellectual satisfaction to few people. The trivialization of the works of Macha and Erben was rebuffed by the Czech literary scholars, though simultaneously accepted by the mass viewership which led to a box-office success. An intermediate position is taken up by Wajda's *Pan Tadeusz* which balances on a thin border between artistic truth and a beautiful but empty effect.

---

<sup>61</sup> Czeskojęzyczna wersja tekstu, zatytułowana *Filmové adaptace romantických děl. Z polských a českých inscenačních z Kušeností*, ukazała się w pracy zbiorowej: *Karel Jaromír Erben a úloha pamětových institucí v historických proměnách*, red. K. Piorecká Blahová a J. Navrátil, Turnov 2011.