

Wprowadzenie

Problematyka adaptacji stanowi pasjonujące zagadnienie badawcze. Nic dziwnego, że w swoich *Concepts in Film Theory*¹ wybitny amerykański badacz kina Dudley Andrew umieścił ją na niezmiernie eksponowanym i prestiżowym miejscu: pośród dziewięciu wytypowanych przez niego kluczowych zagadnień naukowego filmoznawstwa. W pierwszej połowie lat osiemdziesiątych była to intuicja doprawdy prorocza.

Dynamiczny rozwój kultury audiowizualnej, z jakim mamy do czynienia w końcu XX i w początkach XXI wieku, doprowadził do pojawienia się nowego typu relacji między kulturą słowa i kulturą (ruchomego) obrazu. Dominująca jeszcze do niedawna, konfrontacyjna i kolizyjna koncepcja zderzenia starych i nowych mediów coraz wyraźniej ustępuje miejsca idei adaptacji filmowej jako współistnienia oraz współpracy odmiennych sztuk i systemów kultury. Koegzystencji i kooperacji nowego rodzaju: opartej na dialogu, transferze i intertekstualnej wymianie wartości.

Zmienia to zasadniczo sposób teoretycznego modelowania związków adaptacyjnych łączących film nie tylko z literaturą, ale także z innymi dziedzinami sztuki i kultury popularnej. W planie historycznym procesowi temu towarzyszy rewizja i gruntowne przewartościowanie całego dotychczasowego dorobku kina zarówno polskiego, jak i światowego. Odczytana na nowo historia kina dostarcza niezwykle intrygującego i cennego materiału do przemyśleń na temat adaptacji. Okazuje się bowiem, że kino i literatura już dziesiątki lat temu potrafiły z sobą twórczo współpracować i że doświadczenia zdobyte na tym polu mogą okazać się również inspirujące i pomocne w rozwiązywaniu wielu współczesnych dylematów i problemów, jakie stawia przed twórcami filmowymi proces adaptowania.

¹ Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory*. Oxford 1984. W przywołanym dziele autor prezentuje również własną typologię modeli adaptacji filmowej, wyróżniając w niej: transformację, zapożyczanie oraz krzyżowanie.

Daleko za sobą pozostawiliśmy naiwne przeświadczenie o końcu epoki słowa i narodzinach diametralnie innej, nowej ery obrazu. Logosfera nie jest już terytorium zagrożonym przez inwazję ruchomych obrazów. Linia frontu przebiega obecnie gdzie indziej i całkiem inaczej. Jeśli coś w ogóle zagraża obecnie literaturze i sztuce słowa, to z pewnością nie film i nie sztuka filmowa. W obliczu zagrożeń, jakie niesie z sobą współczesny system kultury, obie te dziedziny twórczości znalazły się w podobnym położeniu.

Nie konfrontacja i konflikt, lecz przenikanie i dyskurs określają dzisiaj zmieniający się charakter związków i zależności między logosferą, ikonosferą i audiosferą. Mamy w tym dziele jednoczenia własne cenne osiągnięcia. Oprócz nich jednak także – błędne drogi, ślepe zaułki, złe doświadczenia i z gruntu mylne przekonania. Zwłaszcza to o końcu kultury słowa. Okazało się, że Galaktyka Gutenberga wcale nie znajduje się na kursie kolizyjnym wobec galaktyk sąsiednich. Mamy natomiast do czynienia z kolejnym stadium rozwoju medialnych ekstensji wynalezionych przez ludzkość – stadium, w wyniku którego doszły nowe sposoby i narzędzia komunikowania.

W potocznym mniemaniu, dość typowym dla pewnych kręgów środowiska filmowego, adaptacja filmowa to przeżytek. Tu i ówdzie uważa się (a nie jest to wcale pogląd nowy), że nowoczesne kino na związkach z literaturą tylko traci, kultywując anachroniczne formy widowiska i niczego w zamian nie zyskując. Na szczęście, nie wszyscy tak sądzą. Niemniej, stanowisko zmierzające do całkowitej separacji obu dziedzin nadal bywa od czasu do czasu, nie bez pewnej ostentacji, demonstrowane jako pogląd mający świadczyć o rzekomo awangardowym podejściu do sztuki jego głosiciela.

Związany z nim sposób rozumowania można by streścić następująco: my, twórcy filmowi, mamy własne cele i własne ambicje. Kino jako dziedzinę sztuki stać dzisiaj na dzieła poczęte z absolutnie niezależnej i oryginalnej wyobraźni – nietkniętej przez wymyśloną, wykreowaną w słowie fikcjonalną rzeczywistość, którą stworzył kto inny: autor literacki. Owszem, literatura odegrała niegdyś w dziejach kina ważną rolę – przede wszystkim nauczyła je opowiadać, przez wiele lat dostarczała mu cennego materiału do zekranizowania, była też w swoim czasie promotorką jego kulturowo-artystycznego awansu. Obecnie jednak sięganie do niej i po nią przez twórcę filmowego jest nie tylko działaniem anachronicznym, ale i świadectwem głębokiej niewiary we własne niezależne możliwości.

Nic nowego – powie na to historyk kina. Podobnie rozumowali już awangardyści lat dwudziestych (Fernand Léger, René Clair, Dżiga Wiertow i inni). Już wtedy literatura na ekranie stanowiła dla nich zbędny balast, uniemożliwiający wysokie loty prawdziwemu (*resp.* „czystemu”) kinu. Podobne obiekcje wzbudzał również teatr.

Fernand Léger:

Zarówno film wywodzący się z literatury, jak i film – spadkobierca teatru nie odegra żadnej roli. [...] Jak długo film będzie posiadać źródła teatralne lub literackie, tak długo będzie niczym.

René Clair:

Wiadomo dobrze, czym są filmowe adaptacje dzieł literackich; mniej znane są szkody, które przyniosły one sztuce filmowej. [...] Jest rzeczą oczywistą, że zły smak przeważającej liczby widzów, reżyserów i producentów żąda złej literatury i taniej sentymentalności.

Paul Valéry:

Sądzę, że należy stworzyć sztukę czystego filmu lub sztukę filmową, która ograniczałaby się do swych własnych środków. Ta sztuka powinna przeciwstawić się gatunkom – teatrowi czy powieści – które posługują się słowem.

Dżiga Wiertow:

Każdy film – to jedynie literacki szkielet obciążony filmową skórą. [...] Nasz film to tylko przysłowiowa „bańka mydlana” na gęsim piórze literata. Krótko mówiąc: dzieła filmowego nie ma. Jest natomiast współistnienie ilustracji filmowej z teatrem, z literaturą, z muzyką, ze wszystkim, co tylko możliwe. [...] Można ścierpieć i fabularny dramat, i jego twórców – kapłanów sztuki – ale ani na chwilę, ani na sekundę nie wolno traktować tego jako podstawowego celu produkcji filmowej. [...] Z dniem dzisiejszym nie trzeba filmować inscenizacji teatralnych. Z dniem dzisiejszym nie ekranizuje się ani Dostojewskiego, ani Nata Pinkertona.

W świetle tych kontrowersyjnych przekonań, wszelkie związki kina z literaturą są toksyczne i wielce szkodliwe dla rozwoju sztuki filmowej². Pogląd taki, jak widać, przetrwał zadziwiająco długo, za-

² Z tego nastawionego antyliteracko chóru entuzjastów „czystego kina” wyłamało się w latach dwudziestych niewielu piszących o filmie. Wśród nich między innymi: Karol Irzykowski na kartach *Dziesiątej Muzy* i Władimir Majakowski, który wyraził

mieniając się z czasem w pretensjonalny i szkodliwy dogmat, z uporem godnym lepszej sprawy forsowany przez część dzisiejszych środowisk filmowych. Adaptacja po dawnemu uchodzi za coś wtórnego, czyniącego kino dziedziną „przyliteracką”, a zatem ewidentnie wtórną. Leżące u podstaw tego stanowiska przekonanie opiera się na prostej, nieskomplikowanej przesłance. Wprawdzie filmowe adaptacje literatury nadal powstają – są jednak zjawiskiem coraz bardziej marginalnym wobec tego, co dzieje się we współczesnej sztuce i kulturze audiowizualnej. Czyżby?

Na pozór „ambitne” i niby „nowoczesne” podejście okazuje się w praktyce nienowoczesne i anachroniczne. Nie mówiąc już o tym, że jest ono niezgodne z powszechnie panującą praktyką twórczą. Jako badacz kultury współczesnej i uważny obserwator zachodzących w niej procesów i przemian całkowicie nie zgadzam się z podobnym stanowiskiem. Na pierwszy rzut oka zaprezentowane wyżej rozumowanie wydaje się poprawne pod względem logicznym. Tyle że zostało ono zbudowane na fałszywej przesłance. Adaptowanie bowiem w systemie kultury przełomu XX i XXI wieku bynajmniej nie stało się zjawiskiem marginalnym. Wprost przeciwnie, funkcjonuje nadal i ma się dobrze jak nigdy dotąd, odgrywając pierwszorzędnie ważną rolę w rozwoju sztuki filmowej i nie tylko filmowej.

Jeśli odpowiednio szeroko potraktować fenomen adaptacji w dobie dzisiejszej – rozpatrując owo zjawisko nie w ujęciu zawężającym i w sposób partykularny, lecz w perspektywie makrosystemowych przemian współczesnej kultury – może się okazać, że sytuuje się ono nie na marginesie, lecz w centrum: w samym sercu tego procesu. Więcej nawet, że adaptowanie należy do podstawowych działań twórczych występujących w kulturze i sztuce – działań, które decydują o ich rozwoju – i zapewnia im dalsze trwanie. Jest rzeczą intrygującą, iż w przypadku adaptacji filmowej „margines”, „peryferie” i „centrum” na różne sposoby się łączą.

swój prekursorski pogląd następująco: „Kino – odnowiciel literatury”. Również cytowany wyżej René Clair, atakując złe adaptacje, bronił idei filmu adaptacyjnego. „Film – pisał Clair – nie jest bynajmniej jakimś pasożytem, żerującym na ciele wielkiego dzieła. Trzeba zupełnie nie rozumieć sztuki filmowej, by gorszyć się zbyt swobodną interpretacją treści dramatu [chodziło o ekranizację *Otella* z Emilem Janningsem – M.H.]. Można by uwierzyć, że autor wchłonawszy w siebie ducha tekstu zamknął książkę i zaczął myśleć wyłącznie o wywoływanych przez nią obrazach. Oto jedynie słuszna metoda adaptacji. Wydaje się jednak, że po dziś dzień nie jest ona dość odważnie stosowana” (René Clair, *Po namyśle*. Przeł. Irena Nomańczukowa. Warszawa 1957, cyt. s. 39).

Jakże to więc – mamy dzisiaj do czynienia z regresem, stopniowym zanikiem czy raczej z odrodzeniem zjawiska adaptacji? Rzecz w tym, czy badacz tego fenomenu będzie dążył do sztucznego wyizolowania adaptacji filmowej jako odrębnego, wąsko zakrojonego obszaru badań, czy też przeciwnie – postawi w swoich dociekaniach na zintegrowanie własnej refleksji nad niezwykle bogatą i zróżnicowaną domeną procesów adaptowania z całokształtem przemian współczesnej kultury słowa, dźwięku i obrazu: literackiej, muzycznej, plastycznej, filmowej, teatralnej, widowiskowej i audiowizualnej.

Aby uzmysłwić sobie metodologiczną wagę i poznawcze skutki takiej decyzji, należy zadać podstawowe pytanie: czy logosfera wyklucza się z ikonosferą i audiosferą, czy też sfery te pozostają z sobą w wieloaspektowej i nieustannie rekonfigurowanej relacji? Inaczej mówiąc: czy słowo należy, czy nie należy, do dziedziny kultury audiowizualnej? I czy w naukowej refleksji nad komunikowaniem werbalnym należy je bezwzględnie przeciwstawiać komunikowaniu audiowizualnemu, czy wprost przeciwnie – oba systemy łączą się z sobą i kojarzą na zasadach zaawansowanej integracji i kooperacji?

Postawione wyżej pytania nie są i nie powinny być traktowane jako kwestia jedynie teoretyczna. Znajdują one swoje odzwierciedlenie również w praktyce twórczej polskiego kina, które bynajmniej nie zrezygnowało z uprawiania adaptacji i nadal z korzyścią dla siebie eksploatuje bogate złoża kultury literackiej. Potrzebę taką dostrzegają dzisiaj u nas nie tylko filmowcy i pisarze, ale również środowiska młodokrytyczne.

Wyjściem na spotkanie tej idei stał się zaprojektowany i zredagowany przez Piotra Mareckiego numer specjalny czasopisma „Ha!art”, noszący tytuł: *Co robić? Literacki restart kina polskiego*³. Znalazły się w nim między innymi indywidualne propozycje adaptacji filmowych, zgłoszone przez krytyków i pisarzy młodszej generacji, tworzące blok tytułów ciekawie skontrapunktowany sceptycznym autokomentarzem wyników indywidualnego wyboru dokonanego przez Tadeusza Lubelskiego.

Po lekturze tych propozycji nasuwa się szersza konstatacja, która nie dotyczy samej adaptacji (dylematu: czy adaptować? ten bowiem dawno rozstrzygnęła praktyka twórczości filmowej), lecz tego, co – zdaniem ankietowanych – zasługuje dzisiaj na zaadaptowanie

³ *Co robić? Literacki restart kina polskiego*. Numer specjalny pod redakcją Piotra Mareckiego. „Ha!art” nr 32, 2010.

i w jaki sposób należałoby to zrobić? Można oczywiście w bardzo różny sposób oceniać prognostyczną wartość któregośkolwiek z wymienionych w ankiecie utworów dla kina. Niemniej, zaprezentowany przez zespół piszących pragmatyzm podejścia do adaptacji w dobie dzisiejszej, a także sposób opiniowania poszczególnych kandydatur, zasługuje na uznanie.

Nie chodzi tu bynajmniej o jeszcze jedną abstrakcyjną teorię spod znaku *correspondance des arts*, lecz o codzienną i powszechną praktykę twórczą. Potrzeba zadzierzgnięcia nowego rodzaju systemowych więzi między kulturą literacką i kulturą filmową czy audiowizualną daje o sobie współcześnie znać w wielu krajach. W roku 2010 nasza kinematografia – w celu nawiązania bliższych kontaktów z rodzimą literaturą – uruchomiła własny program kooperacyjny. Jego głównym dysponentem jest od początku Krajowa Izba Producentów Audiowizualnych, która na stronie internetowej pod adresem www.audiowizualni.pl udostępnia specjalny program zatytułowany „Recenzje współczesnej literatury polskiej na potrzeby adaptacji filmowych”.

W intencji jego twórców program ten ma służyć jako instrument pomocniczy dla reżyserów, scenarzystów i producentów filmowych poszukujących nowego materiału literackiego na film. Można w nim znaleźć streszczenia i omówienia współcześnie publikowanych powieści, stanowiących – ze względu na swoją atrakcyjność, temat, fabułę czy bohatera – potencjalny przedmiot adaptacji filmowej. Krajowa Izba Producentów Audiowizualnych, co szczególnie ciekawe, oferuje też zainteresowanym wszechstronną pomoc w procesie pozyskiwania praw do adaptacji konkretnego utworu literackiego. Warto jeszcze dodać, iż wspomniane przedsięwzięcie współfinansuje Polski Instytut Sztuki Filmowej, podobnie jak Stowarzyszenie Filmowców Polskich z oczywistych względów żywotnie zainteresowany tego rodzaju inicjatywami i stałą kooperacją pomiędzy środowiskiem literackim a filmowym.

Mowa tutaj o stworzeniu i odtworzeniu instytucjonalnych podstaw współpracy między filmowcami i literatami doby dzisiejszej. W gruncie rzeczy bowiem nie mamy do czynienia z dążeniem bezprecedensowym i absolutnie nowym, a raczej z rekonstrukcją i próbą powrotu do czegoś, co kilkadziesiąt lat wcześniej istniało i całkiem nieźle funkcjonowało w rodzimej praktyce artystycznej. Należy w tym miejscu zaznaczyć, że nasza kinematografia już z górą pół wieku

temu wypracowała – unikatowy w skali światowej – model praktyki twórczej znany pod nazwą zespołów filmowych.

Każdy z takich zespołów, oprócz kierownika artystycznego i kierownika do spraw produkcji, zatrudniał cieszącego się wysokim autorytetem w środowisku filmowym kierownika literackiego (Tadeusz Konwicki, Witold Zalewski, Stanisław Dygat, Józef Hen, zastępczyni kierownika literackiego w Zespole Filmowym „Tor” Hanna Krall, Andrzej Werner, Bolesław Michałek i in.). Podstawowym zajęciem i zadaniem kierowników literackich było w tamtym czasie nie tylko wyszukiwanie i pozyskiwanie, ale także inicjowanie ruchu myśli i przygotowywanie dla swego zespołu najbardziej wartościowego materiału literackiego, mogącego dostarczyć twórczej inspiracji komuś, kto szuka ambitnego pomysłu na film, a znalazłszy go – próbuje odkryć optymalnie nośny i atrakcyjny sposób jego realizacji.

Nie chodziło przeto tylko o wyszukanie samego tekstu do zaadaptowania, lecz o coś znacznie cenniejszego i dużo bardziej zaawansowanego w myśleniu filmowym, a mianowicie – o znalezienie właściwego (czytaj: precyzyjnie dobranego, skutecznego i adekwatnego) klucza do projektowanej adaptacji. W krótkim czasie okazało się, że nasza sztuka filmowa (Munk, Wajda, Has, Konwicki, Kutz, Różewicz, Polański, Skolimowski, a po nich Żebrowski, Zanussi, Kieślowski, Holland, Domaradzki, Marczewski, Bajon, Kolski i in.) osiągnęła w tej materii światowy poziom. Dlatego właśnie warto po latach odwołać się do tamtych prekursorskich doświadczeń.

Książka niniejsza powstaje w szczególnym momencie zauważalnego regresu związków łączących literaturę i film we współczesnym kinie polskim. Dyskusja nad ich odbudowaniem wydaje się obecnie konieczna wobec kulejącej praktyki twórczej na tym polu. Przyszłość pokaże, czy wieloletnie znakomite doświadczenia rodzimej sztuki filmowej w dziedzinie adaptacji zostaną ostatecznie zaprzepaszczone, czy też odrodzą się wkrótce jako nowoczesna kulturotwórcza wartość, wypracowana niegdyś przez znakomitych poprzedników i kontynuowana przez ich następców. Co skądinąd nie będzie dzisiaj sprawą prostą w warunkach zauważalnego osłabnięcia filmu autor-
skiego i rosnącej dominacji producenckiego modelu kinematografii.