

# Granica pomiędzy twórczą adaptacją a dziełem autorskim.

## Filmowe wizje literatury

ADRIANNA WOROCH

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu  
adrianna.woroch@gmail.com

### Wprowadzenie

Film długo musiał dążyć do uzyskania autonomii wśród innych sztuk. Nawet kiedy przestał już być uznawany za rozrywkę jarmarczną, wciąż pokutowało przekonanie o jego podległości względem literatury. Sztuki „stechniczowane” – jak nazywa je Maryla Hopfinger – „[...] stają się z tego punktu widzenia przede wszystkim technicznymi środkami przekazu i upowszechnienia literatury” (Hopfinger 1974: 70). Film miał więc jedynie przenosić słowa na ekran – posługiwać się językiem ruchomych obrazów. Wciąż jednak jego aspekt fonofotograficzny był pomijany, a sam film uważano za sztukę, nawet jeśli samodzielną, to mniej wymagającą intelektualnie. Związek filmu i literatury podtrzymywany był także przez działalność teoretyczno-filmową, bowiem kinem na początku jego rozwoju zajęli się teoretycy literatury i językoznawcy, którzy posługiwali się narzędziami odpowiadającymi właśnie literaturze. Przykładowo Maryla Hopfinger zaznacza, że:

kultura literacka była dlań [dla kina zarówno w praktyce, jak i teorii – A. W.] głównym i oczywistym układem odniesienia, a literatura — źródłem wzorów i norm.

Ukształtowane w tej tradycji wzory ogólnoartystyczne bądź czysto literackie dotyczące wartościowania i zachowań oraz przejęte od niej, pod ciśnieniem jej norm, pojęcia i kategorie oddziaływały na sposób myślenia, a także sposoby zachowań w komunikacji filmowej (Hopfinger 1992: 99-100).

Oczywiście nie należy traktować tego stwierdzenia jako zarzutu. W pierwszych dekadach XX wieku, kiedy język filmu jako odrębnego systemu nie był jeszcze wykształcony, badacze, aby opisać i zanalizować nową sztukę, zmuszeni byli zastosować te środki, które były im już znane. Nie unikali tej metody, zwłaszcza że sami reżyserzy w swoich filmowych eksploracjach czerpali inspiracje z dzieł literackich w zakresie wyboru tematyki, budowania narracji, a także metod kształtowania bohaterów.

## Zarys dziejów adaptacji

Pozostawiając jednak kwestię historii X Muzy, przyjrzeć się warto zagadnieniu konkretnemu nieco węższemu, a mianowicie pozycji samej adaptacji, zauważając jednocześnie, że ten specyficzny rodzaj dzieła filmowego można badać z perspektywy diachronicznej. Status adaptacji zmieniał się bowiem wraz z nadejściem każdej kolejnej dekady i pokolenia reżyserów. Najbardziej interesującym okresem jest dla autorki rozdziału kino od lat siedemdziesiątych, gdyż wtedy to za sprawą reżyserów takich jak Francis Ford Coppola, Mike Nichols, Dennis Hopper, Woody Allen, Martin Scorsese i wielu innych, adaptacja oparta została na zupełnie odmiennej strategii. Wyrażne wcześniej nurty i gatunki zaczęły rozwijać się w różnych kierunkach, przez co dość sztywne granice w tendencjach artystycznych uległy rozmyciu. Alicja Helman w pracy zatytułowanej *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury* początków nowoczesnych adaptacji upatruje już w latach pięćdziesiątych. Píše ona:

[...] dla całego ostatniego pięćdziesięciolecia wydaje się znamienna tendencja do rozwijania tych środków i form opowiadania, którymi film mógłby konkurować z prozą XX-wieczną, wejść w układy partnerskie z powieścią współczesną. Mam na myśli takie rozwiązania, jak odejście od przestrzegania zasad logiki przyczynowo-skutkowej, wielopłaszczyznową konstrukcję opowiadania, różne postaci subiektywizacji toku narracyjnego, mieszanie gatunków i rodzajów, posługiwanie się formami bardziej swobodnymi, otwartymi etc. Umożliwia to kinematografii kontakt z nowoczesną

prozą, realizację modeli bardziej zindywidualizowanych, szerszą, bardziej rozległą skalę stosowania licznych autorskich strategii (Helman 1998: 12).

Publikacja Helman, wydana w 1998 roku, z oczywistych względów nie zawiera omówień najnowszych zdobyczy technologicznych, o których warto jednak wspomnieć. Współczesność bowiem przyniosła kolejne zmiany w dziedzinie adaptacji, związane z rosnącą rolą popkultury, pojawieniem się nowych rozwiązań w dziedzinie mediów audiowizualnych, a także przesunięciem oczekiwań widzów. Na istotne związki pomiędzy technologią a publicznością wskazuje Werner Faulstich, obszernie zajmujący się teorią mediów w pracy zatytułowanej *Medienästhetik und Mediengeschichte. Mit einer Fallstudie zu „The War of the Worlds” von H.G. Wells*, w której opisuje pięć konstytutywnych cech filmu rozważanego w kategorii osobnego medium. Dwie z nich to właśnie technika oraz towarowość:

Znajduje się ona [technika – A.W.] w nieustannym rozwoju, jako że musi zapewnić filmowi powodzenie. I tu ujawnia się czwarta jego cecha: film jest towarem, który istnieje w społeczeństwie i podlega związanym z nim przemianom (Choczaj 2011: 39).

Na zmiany w zakresie kształtu medium filmu, mające związek z technologią i różnymi obliczami popkultury, wskazuje także Maryla Hopfinger:

Film audiowizualny wzbogaca teraz swój język, nawiązując do audiowizualności elektronicznej. Zmienia się nie tylko, i nie tyle, pod urokiem literatury, ile sięgając po doświadczenia reklamy, wideoklipów, techniki wideo, grafiki i animacji komputerowej czy symulacji. Film jak dawniej żyje w kinie, ale także, i to w znacznym stopniu, żyje poza kinem – w telewizji (wielokanałowej, satelitarnej, kablowej), na kasetach wideo (wypożyczanych, kupowanych, nagrywanych z programu telewizyjnego), na kompaktach audiowizualnych odczytywanych w multimedialnych komputerach przez CD-ROM-y. Dawny widz filmowy nadal chodzi do kina, choć zagląda tam nie tak często, jak kiedyś. Ogląda teraz najrozmaitsze przekazy audiowizualne: w telewizji, na wideo, na monitorze komputera multimedialnego. Może oglądać filmy tradycyjne i interaktywne, rozgrywać kolejne gry komputerowe, nawiązywać komunikacyjne kontakty w komputerowej przestrzeni. Dawny widz filmowy kompletuje [współcześnie – A.W.] domową filmotekę i zbiory multimedialne. Może też kamerą wideo kreować własne filmy. Może dzięki odpowiednim programom komputerowym realizować wypowiedzi multimedialne (Hopfinger 1997: 30-31).

Dalej badaczka zwraca także uwagę na zmianę sytuacji odbiorczej, która obecnie skłania się ku indywidualnemu – nie grupowemu – odbiorowi. Współczesna publiczność pragnie egalitarności odbioru i łatwego dostępu do treści. Píše Hopfinger:

Komunikacja społeczna, zwłaszcza sztuka, zazwyczaj przywiązywała wagę do miejsca, w którym spełniała swoje rytuały, wyodrębniała je z miejskiej zabudowy, nadawała parasakralną funkcję. Sala teatralna czy koncertowa, muzeum, kino są specjalnie przeznaczone do zbiorowej partycypacji. Natomiast czasopisma i książki, płyty i reprodukcje obrazów, a następnie radioaparat, odbiornik telewizyjny, magnetowid świadczą o tendencji odmiennej, która umożliwia i preferuje indywidualną, prywatną sytuację odbioru. Otóż praktyki komputerowe tę drugą tendencję doprowadzają do skrajności. Pozwala to wprowadzić na udział w tej komunikacji każdemu, niezależnie od miejsca zamieszkania czy pobytu. Ale także rodzi obawy, czy komputer nie zdominuje zasadniczo naszych doświadczeń komunikacyjnych (Hopfinger 1997: 32).

W związku ze wszystkimi wspomnianymi przemianami, mamy dziś do czynienia z dynamicznym wzrostem produkcji serialowych bazujących na pierwowzorach literackich oraz łatwo dostępnych. Niejednokrotnie serial taki oddziela się od tekstu, którego stanowił do pewnego momentu adaptację (tak zdarzyło się chociażby w wypadku *Gry o tron*, która popularnością wyprzedziła samą *Pieśń lodu i ognia* George'a R. R. Martina). Dodatkowo twórcy chętnie podejmują się eksperymentów, czemu sprzyja bez wątpienia rozwój technologii i coraz większe zainteresowanie odbiorców rozwiązaniami interaktywnymi. Z dużym prawdopodobieństwem można założyć, że wkrótce będziemy mieli do czynienia przede wszystkim z takimi właśnie interaktywnymi realizacjami tekstów literackich.

Adaptacje powstawały od samego początku istnienia kinematografii, jednak mniej więcej do lat siedemdziesiątych brakowało refleksji teoretycznej, która wprowadziłaby odpowiednie klasyfikacje i uporządkowała różnorodne metody adaptacji stosowane przez reżyserów. Dopiero od niedawna, kiedy kultura, wcześniej zorientowana logocentrycznie, otworzyła się na sztuki audiowizualne, filmowe adaptacje mogą być przedmiotem analizy i przykładem twórczej reinterpretacji literatury. Wśród rozlicznych badaczy, którzy zaczęli przyglądać się problemowi adaptacji i dokonywać podziałów ze względu na relacje pomiędzy dziełem literackim a jego filmową realizacją, znalazł się także Geoffrey A. Wagner. Wymienia on trzy możliwe rodzaje adaptacji: transpo-

zycję, komentarz i analogię. Pierwsza z kategorii odnosi się do przeniesienia dzieła literackiego na ekran w niemalże niezmienionej formie. Należy tu oczywiście zauważyć, że nie każdy utwór można wiernie przełożyć. Adaptacja-komentarz zakłada, że oryginał (o ile zasadne jest w ogóle stosowanie tradycyjnego podziału na oryginał i adaptację czy interpretację) do pewnego stopnia ulega zmianom, wprowadzonym w sposób świadomy przez adaptatora. Trzecie rozwiązanie – analogia – jest to znaczące odejście od tekstu literackiego, którego efektem jest powstanie zupełnie odrębnego dzieła (Wagner 1975). Podział Wagnera okaże się przydatny (także jako przedmiot polemiki) w kolejnym podrozdziale, który dotyczyć będzie analizy konkretnego dzieła filmowego. Na przykładzie tegoż można bowiem trafnie sprecyzować cechy filmu dramatycznego, stanowiącego jeden z najbardziej interesujących współczesnych rodzajów adaptacji i podważającego zasadność obowiązującej nomenklatury filmoznawczej w jej zakresie, jako że film, o którym będzie mowa, stanowi dojrzałą wypowiedź autorską, opartą bardzo wiernie na tekście literackim, ale jednak odrębną w wymowie i różną w aspekcie rozłożenia akcentów dramaturgicznych. Stąd też wytyczenie granicy pomiędzy adaptacją literatury a filmem autorskim będzie w tym wypadku kwestią kłopotliwą, acz wartą rozważenia. Jak podkreśla Linda Hutcheon w pracy zatytułowanej *A Theory of Adaptation* – adaptacja zawsze jest działaniem przetwarzającym, a nie jedynie stwarzającym, ale dzięki temu można ją odczytywać w perspektywie szansy ocalenia dzieła bazowego. Badaczka pisze:

Zajmowanie się adaptacjami jako *adaptacjami* [podkreślenie oryginalne], to myślenie o nich w kategoriach szkockiego poety i uczonego Michaela Alexandra, że z natury rzeczy [są one – A. W.] „palimpsestowe”, nawiedzane przez cały czas przez teksty podlegające adaptacji. Jeśli znamy pierwotny tekst, zawsze odczuwamy jego obecność w tym, którego doświadczamy bezpośrednio w odbiorze innego dzieła. Kiedy nazywamy coś adaptacją, otwarcie wskazujemy na jego wzajemną relację. [...] Podwójny charakter adaptacji nie oznacza jednak, że bliskość lub wierność dostosowywanemu tekstowi powinny być kryterium oceny lub punktem zogniskowania analizy (Hutcheon 2006: 6)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Przekład własny za: „To deal with adaptations as adaptations is to think of them as, to use Scottish poet and scholar Michael Alexander's great term [...], inherently »palimpsestuous« works, haunted at all times by their adapted texts. If we know that prior text, we always feel its presence shadowing the one we are experiencing directly. When we

Hutcheon stwierdza ponadto, że:

dyskurs wierności opiera się na domniemanym założeniu, że adaptacje mają na celu jedynie reprodukcję dostosowanego tekstu [...]. Adaptacja jest powtórzeniem, ale powtórzeniem bez replikacji. Za aktem adaptacji kryje się oczywiście wiele różnych możliwych intencji: pragnienie konsumowania i wymazywania pamięci dostosowanego tekstu lub kwestionowania go, prawdopodobna bywa też chęć złożenia hołdu poprzez kopiowanie (Hutcheon 2006: 7)<sup>2</sup>.

Z kolei Robin McCallum podkreśla, że „adaptacja jest procesem ustawicznego dialogu, w którym ten znany tekst porównywany jest nie tylko z doświadczanym tekstem, ale także z mnóstwem innych tekstów” (McCallum 2018: 8).

Z taką sytuacją mamy do czynienia w wypadku filmu *Śmierć i dziewczyna* w reżyserii Romana Polańskiego z 1994 roku, będącej adaptacją sztuki Ariela Dorfmana o tym samym tytule. Z pewnością można stwierdzić, że choć jest to jeden z mniej znanych filmów polskiego twórcy, wciąż cieszy się on wśród rodaków większą popularnością niż chilijski dramat. Tak więc podane przez Hutcheon kryterium utrwalenia (a w tym konkretnym wypadku nawet zakorzenienia) pierwowzoru w świadomości odbiorców zostało tu spełnione w sposób wręcz modelowy. Warto też wskazać, że:

Narracja jest kategorią uniwersalną, wszechobecną i ważną dla prawie każdego obszaru naszego życia. Otaczające nas narracje nie są jednak jednorodne, nawet gdy są do siebie podobne w warstwie treściowej. Medium to dla narracji „różnica, która robi różnicę”. Pozwala uwypuklić jedne aspekty opowieści, a inne oddaje do uzupełnienia odbiorcy. Medium tworzy też środowisko komunikacyjne wyznaczające możliwe wzorce kontaktu z narracją i jej społecznego funkcjonowania (Kaczmarczyk 2017: 5).

call a work an adaptation, we openly announce its overt relationship to another work or works. [...] An adaptation's double nature does not mean, however, that proximity or fidelity to the adapted text should be the criterion of judgment or the focus of analysis”.

<sup>2</sup> Przekład własny za: „the morally loaded discourse of fidelity is based on the implied assumption that adapters aim simple to reproduce the adapted text [...]. Adaptation is repetition, but repetition without replication. And there are manifestly many different possible intentions behind the act of adaptation: the urge to consume and erase the memory of the adapted text or to call it into question is as likely as the desire to pay tribute by copying”.

Analiza filmu *Śmierć i dziewczyna* posłuży więc autorce rozdziału do uodwodnienia obecności specyficznej relacji zachodzącej pomiędzy trzema różnymi dziedzinami sztuki – filmem, literaturą i teatrem. Relacja ta z jednej strony oparta będzie na wzajemnej zależności tych dziedzin, a z drugiej – na całkowitej ich odrębności i wyjątkowości.

### Zemsta w rytmie Schuberta – *Śmierć i dziewczyna* Romana Polańskiego

Film jako medium stwarza możliwość pełnego doświadczenia, w pewnym sensie bardziej całościowego niż sztuki oparte jedynie na słowie czy obrazie. W audiowizualnym dziele następuje konkretyzacja tych elementów, które przez literaturę mogą być jedynie zaznaczone, a doprecyzowane zostają dopiero w wyobraźni odbiorcy. Przykładem filmu, który w ten sposób rozszerza kontekst dzieła literackiego jest właśnie wspomniany obraz pod tytułem *Śmierć i dziewczyna*. Bazując na kryteriach stworzonych przez Małgorzatę Chocząj, należy stwierdzić, że dzieło Polańskiego jest jednak nie tyle filmową adaptacją sztuki Dorfmana, ile filmem dramatycznym na niej bazującym.

Aby rozważyć zasadność takiego rozróżnienia, należy na początku wyjaśnić, jak badaczka rozumie pojęcie filmu dramatycznego. Chocząj zakłada, że w takim dziele środki filmowe podporządkowane są słowu i to jego wizualizacja pełni nadrzędną rolę w narracji. Wszelkie techniki filmowe znajdują się więc na drugim miejscu i podlegają nadrzędnej organizacji dialogu:

Przenikanie się obrazów z dialogami pozwala na ujęcie *Śmierci*... w ramy obowiązującej w niemieckim filmoznawstwie kategorii „Filmdrama” („dramat filmowy” lub „film dramatyczny”), w której zaczerpnięty ze sztuk teatralnych dialog warunkuje przeprowadzenie procesu „dramatyzacji” filmowego opowiadania. [...] performatywny charakter dialogu organizuje działania postaci zarówno w przestrzeni zewnętrznej, jak i wewnętrznej. Informacje zawarte w wypowiedziach bohaterów przenikają poszczególne plany obrazu filmowego (Chocząj 2009: 111-112).

Należy także zaznaczyć, że reżyser filmu dramatycznego sam narzuca sobie ograniczenia, które obowiązują dramaturga przy tworzeniu sztuki w teatrze. Paradoksalnie, taki twórca musi stosować się do jeszcze surowszych rygorów niż autor sztuki. Dramaturg, ukrywając się za ramami konwencji i umowności, może stosować określone zabiegi, które umożliwiają mu chociażby przedsta-

wienie treści retrospektywnych poprzez zmianę scenografii. Jest on więc ograniczony ramami sceny teatralnej, ale widz wcale nie wymaga od niego dosłownego odwzorowywania rzeczywistości. Autor filmu dramatycznego natomiast, przy takich samych limitach musi zachowywać zgodność z zasadami świata fizycznego, jako że widz tego właśnie oczekuje. W realistycznym z zamysłu filmie zabiegi deziluzyjne w postaci choćby zmieniającej się papierowej dekoracji wywołałyby efekt raczej komiczny, podczas gdy w teatrze tego typu mechanizmy – wymuszone przecież przez medium – są całkowicie akceptowalne i wpisane w pakt nadawczo-odbiorczy.

Warto się więc zastanowić, jakie są jednak najważniejsze tropy świadczące o tym, że film Polańskiego można nazwać filmem dramatycznym. Zazwyczaj w klasycznych adaptacjach fabuła rozwija się w planach ogólnych, neutralizując tym samym przestrzeń i wszelkie przedmioty, które się w niej znajdują. Scenografia podporządkowana jest dialogowi – z niego wynikają i temu służą poszczególne elementy przestrzeni. W produkcji *Śmierć i dziewczyna* reżyser opiera się takiej metodzie – kadry przekazują istotne informacje, często sygnalizując przeszłość bohaterów na długo, zanim zostanie ona przytoczona w dialogu. Za pośrednictwem bodźców wizualnych odbiorca poznaje charaktery poszczególnych postaci, a także w pewnym stopniu może dostrzec zapowiedź dalszych wydarzeń fabularnych. Polański zastąpił więc bierne tło siecią znaczących elementów układanki. Świadomie zdecydował się także nie korzystać z retrospekcji, która wydawała mu się zdradą wobec formy, jaką przyjął<sup>3</sup>.

Ogólny zarys fabuły ujawnia bardzo wiele punktów stycznych pomiędzy filmem a dramatem. Tych powierzchownych – w gruncie rzeczy – podobieństw nie należy jednak traktować jako dowodu na jednakowy wydźwięk obydwu dzieł. Żadne z nich nie nazywa dokładnie kraju, w którym dzieje się akcja, jednak nietrudno jest wywnioskować, że fabuła osadzona jest na po-

<sup>3</sup> Potwierdza to wypowiedź reżysera w jednym z wywiadów: „Oczywistym rozwiązaniem byłoby tutaj wprowadzenie retrospekcji. Przykładowo scen tortur Pauliny, wspomnień czasów studenckich, kiedy to bohaterka była aktywistką polityczną. Ja jednak tego nie zrobiłem. Byłoby to sprzeczne ze stylem obrazu, który jest wierny zasadzie trzech jedności i stopniowej konstrukcji narracji, gdzie wydarzenia rozgrywają się »na oczach« kamery” (Choczaj 2009: 112). Przekład własny za: „Here, the obvious thing would be to introduce flashbacks. Scenes of Paulina’s torture, of the days when a student activist. But I didn’t do that. It would conflict the style of the picture, which is about three unities and the gradual set as well as in front of the cameras”.

czątku lat dziewięćdziesiątych XX wieku w Chile, gdzie po długim okresie dyktatury nastaje demokracja. Gerardo, mąż głównej bohaterki – Pauliny – otrzymuje propozycję przewodniczenia komisji mającej osądzić zbrodniarzy, którzy w latach siedemdziesiątych torturowali więźniów politycznych. Pewnej nocy, podczas burzy, Gerardo zostaje podwieziony do domu przez nieznaną mu mężczyznę, doktora Roberto Mirandę. Paulina rozpoznaje w nim swojego oprawcę sprzed lat, kiedy więziona jako członkini ruchu opozycyjnego, była gwałcona i poddawana torturom. Postanawia więc zmusić go, aby przyznał się do winy. Grożąc mu bronią, kobieta zaczyna przesłuchiwać doktora. Pragnie też jednocześnie rozliczyć się ze swoją przeszłością i uwolnić się od brzemienia prawdy, którą dotąd musiała znosić sama, ponieważ, jak się okazuje, Gerardo nie znał szczegółów okrutnych przesłuchań, których ofiarą była jego żona. Paulina stara się więc także dostarczyć dowodów ukochanemu, który nie jest przekonany, czy kobieta ma rację, czy też może jej zachowanie jest efektem kolejnego ataku paranoi (dialog między bohaterami bowiem sugeruje, że nie jest to pierwszy napad lękowy Pauliny i już wcześniej zdarzało jej się oskarżać przypadkowe, niewinne osoby o udział w jej torturach). Film cały czas nie daje jednoznacznych odpowiedzi – widz zmuszony jest w jednej chwili wierzyć Paulinie, a w następnej ufać w niewinność doktora Mirandy. Nie wiadomo też, czy końcowe wyznanie jest szczere, czy też zostało zaimprovizowane jedynie po to, by zaspokoić żądania kobiety. Nie wiemy, czy Miranda skacze z klifu, czy po obiecanych przez Paulinę uwolnieniu po prostu odchodzi. Niejasna pozostaje także zamykająca film rama w postaci koncertu Schuberta. Widz zmuszony jest zastanawiać się, czy spojrzenia Mirandy i Pauliny faktycznie się spotykają, czy też może doktor jest tylko wytworem wyobraźni kobiety. Jednoznacznych, wyeksplikowanych wprost odpowiedzi brakuje, choć istnieją tropy, które można uznać za reżyserskie poszlaki, mające wskazać widzowi drogę do prawidłowego – bądź jednego z możliwych – odczytania dzieła.

Napięcie pomiędzy korzystaniem ze środków filmowych  
a założeniem dramatyzacji filmu

Polański, chcąc stworzyć dzieło będące filmem dramatycznym, był niejako zmuszony wprowadzić do niego kilka niefilmowych ograniczeń. Zbliżył się tym samym do teatralnej stylistyki, której forma nie jest mu zresztą obca, jako że reżyser lubuje się w takich rozwiązaniach (wystarczy przywołać choćby *Matnię*

lub *Wstręt* oraz, w jeszcze większym stopniu, dwa inne dzieła, to jest *Rzeź* i *Wenus w futrze*). Aby tę teatralną jakość wprowadzić do *Śmierci i dziewczyny*, Polański podejmuje zabiegi sprzyjające udratyzowaniu filmu. Wśród nich znajdują się na przykład: zastosowanie pozornie neutralnych planów ogólnych, uprzywilejowanie dialogu jako niezwykle istotnego środka wyrazu, zachowanie zasady trzech jednostki (co uniemożliwiło choćby ukazanie retrospekcji tortur), ograniczenie do minimum liczby aktorów, rezygnacja z efektów specjalnych, sztucznego oświetlenia, ale także trudny do zdefiniowania, acz wyczuwalny realizm filmu, który można inaczej określić jako silne osadzenie historii w rzeczywistości, którą widz ma szansę zidentyfikować czy odczuć jako mu bliską, oswojoną.

Jednocześnie nie można uznawać Polańskiego za reżysera unikającego filmowości filmu<sup>4</sup>. Chce on łączyć dwie (trzy, jeśli brać pod uwagę także literaturę) dziedziny sztuk, ale wciąż zdaje się nie zapominać, że jest przede wszystkim twórcą filmowym. Jest świadomy, że pod pewnymi względami ma większe pole artystycznego manewru niż reżyser teatralny. Może na przykład manipulować uwagą widza za pomocą montażu, kadrowania czy oświetlenia. Polański korzysta z tej przewagi, by ukazać relacje między bohaterami bez konieczności ich werbalnego komunikowania. I tak na początku filmu zestawia doktora Mirandę wraz z Gerardo w jednym kadrze, dzięki czemu podkreśla samotność i poczucie osaczenia Pauliny, kadrując ją osobno. W miarę, jak Gerardo nabiera podejrzeń wobec szczerości czy prawdomówności Mirandy, mężczyźni kadrowani są osobno lub ujmowani w jednym, szerokim kadrze – daleko od siebie. Także użycie zbliżeń jest w filmie znaczące, bo kontrastujące ze sobą ujęcia twarzy przerażonego Mirandy i opanowanej Pauliny zaznaczają dwa ważne problemy, na które Polański chce położyć akcent: po pierwsze, że gra, która toczy się między nimi jest główną osią fabularną filmu, a po drugie, wskazując kontrast emocji, podkreśla temat zmiennej relacji kat a ofiara. Gerardo znajduje się jakby z boku historii – niepewny i zdeorientowany, ale także próbujący zachować obiektywność, w związku z czym ukazywany jest w planach średnich.

<sup>4</sup> Zastosowany tu pleonazm jest zabiegiem celowym, a samo pojęcie jest w filmoznawstwie stosowane bardzo często jako przeciwieństwo literackości czy teatralności i oznacza po prostu te cechy dzieła, które charakterystyczne są właśnie dla tego medium, możliwe tylko w jego obrębie, uzyskiwane za pomocą techniki komputerowej, kamery, filtrów obrazu, efektów specjalnych, specyficznego paktu nadawczo-odbiorczego, etc.

Żeby jednak można było nazwać *Śmierć i dziewczynę* filmem dramatycznym, a nie po prostu adaptacją dramatu, należy zauważyć też, że Polański z jednej strony konsekwentnie podporządkowuje środki filmowe dialogom – na wzór dramatu scenicznego to one są tu najważniejsze. Z drugiej strony, nie przekłada jednak tekstu całkowicie wiernie, wprowadza bowiem elementy właściwe przede wszystkim samemu medium filmu, a ponadto zgodne z jego własnym stylem artystycznym. Jednym z takich filmowych środków jest kilkukrotne wykroczenie poza zasadę jedności miejsca i czasu oraz wprowadzenie nieobecnych w dramacie – z oczywistych powodów – scen w plenerze, nad oceanem. Taki dobór krajobrazu wprowadza z kolei do opowieści symbolikę wody, będącą jednym z lepiej rozpoznawalnych elementów świadomości kulturowej, kojarzonych z *katharsis* i odrodzeniem (Choczaj 2009: 120) – dlatego też najważniejsze dla Pauliny wyznanie ma miejsce właśnie nad urwiskiem, powyżej wzburzonej piany fal.

Polański postanawia też nie przekładać wiernie zakończenia pierwowzoru. Wspomniane wcześniej niejasności fabularne, otwarte wątki i wzbudzająca dezorientację scena zamykająca film w porównaniu ze sztuką Dorfmana zapewniają widzowi dużo więcej odpowiedzi. Dramat kończy się bowiem zupełnie niejednoznacznie – choć Miranda do końca utrzymuje, że jest niewinny, Paulina gotowa jest wymierzyć sprawiedliwość i go zastrzelić, by odzyskać swoje życie. Odbiorca jednak nie dowiaduje się, czy bohaterka rzeczywiście to robi. W kolejnej, ostatniej już, scenie – podobnie, jak w filmie – Paulina i Gerardo są w sali koncertowej. W pewnym momencie kobieta zauważa swojego dawnego oprawcę, oświetlonego nieco fantasmagorycznym światłem księżycowym, co skłania do interpretacji, że jest on tworem jej wyobraźni<sup>5</sup>. Dowodów na to dostarcza także fakt, że Gerardo nie dostrzega doktora. Inaczej dzieje się w filmie, gdzie Polański przez sam sposób przedstawienia końcowych ujęć dokonał znaczącej transakcentacji, uzyskując tym samym zupełnie inny wydźwięk dzieła. Przede wszystkim podkreślił wartość prawdy, bo to właśnie ona – a nie zemsta – wyleczyła traumę Pauliny. Innym skutkiem takiego rozłożenia akcentów jest fakt, że główna bohaterka jawi się widzowi jako kobieta o wiele silniejsza niż ta ukazana w dramacie między innymi właśnie dlatego, że jest zdolna do okazania łaski i przebaczenia.

<sup>5</sup> Opromienianie bohatera odgórnym, zimnym światłem niezwykle często sygnalizuje w nieco deziluzyjny sposób, że bohater jest wytworem pamięci, fantazji, wyobraźni.

Polańskiemu udało się więc pogłębić znaczenia, które w dramacie były jedynie sygnalizowane lub potraktowane dosyć ogólnie. Film kładzie w konsekwencji większy nacisk na relację pomiędzy małżonkami, natomiast sytuacja polityczna, która w dramacie odgrywała ogromną rolę, tutaj stanowi tylko tło. Artystyczny wkład reżysera opiera się także na potraktowaniu tekstu scenicznego jako bazy, punktu wyjścia do rozważań na temat, który najbardziej interesuje tego twórcę, to jest problemu relacji międzyludzkich. *Śmierć i dziewczyna* przestaje więc być opowieścią o zemście, kłamstwach i uwikłaniu w politykę, a staje się historią o przewrotnej relacji kata i ofiary oraz o oczyszczającym wyzwoleniu się z uwikłań przeszłości.

## Podsumowanie

We wspomnianej już wcześniej pracy zatytułowanej *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Helman, jakby popierając przestarzały pogląd o nierozłącznym, hierarchicznym związku literatury i filmu, konstatuje:

[...] adaptacje filmowe można w badaniach socjologiczno-historycznych traktować jako świadectwo odbioru literatury. Odbioru swoiście zapośredniczonego i uwarunkowanego przez kino, którego istnienie i funkcjonowanie – niezależnie od tego, że adaptuje literaturę – ma znaczący wpływ na czytelnictwo i typ lektury. Pojawi się tutaj znów dwustronny typ zależności: kinematografia adaptuje najchętniej to, co jest masowo czytane, lecz – z drugiej strony – adaptacje filmowe i telewizyjne sterują lekturami swojej widowni (Helman 1998: 13).

Przytoczony przykład filmu Polańskiego przeczy jednak tak stanowczo wyrażonej tezie, gdyż ani sztuki Dorfmana nie można nazwać literaturą popularną, ani też znane nazwisko reżysera (bądź aktorów) nie wpłynęło na rozpowszechnienie dramatu wśród większej publiczności. Ponadto autorka, pozostając w sferze rozważań na temat sposobu percepcji dzieła-adaptacji, zaznacza, że to, jak widz odbiera adaptację, odbiega znacznie od jego postrzegania filmu opartego na scenariuszu oryginalnym. Taka argumentacja znów stawia adaptację w niekorzystnym świetle – przedstawia ją bowiem jako rodzaj sztuki podległej literaturze oraz uzależnionej od faktu, czy widz dysponuje znajomością tekstu pierwotnego. Píše badaczka:

Odbiór filmu zrealizowanego według oryginalnego scenariusza kształtuje się w czasie. Widz stopniowo buduje strukturę całości, przyjmując i testując serię hipotez dotyczących znaczenia kolejno prezentowanych mu epizodów i ich wzajemnych związków. Niektóre zmuszony jest odrzucać, inne koryguje w przebiegu akcji, jeszcze inne zachowuje w stanie nie zmienionym. Wyobrażenie o strukturze całości zyskuje pod koniec filmu lub wręcz po jego zakończeniu, jeśli autorzy do samego końca utrzymywali widzów w niepewności co do „prawdziwego znaczenia” danego wątku czy zachowania postaci. Podstawowy mechanizm odbioru filmu polega na tym, iż widz stale musi sięgać pamięcią wstecz, do tego, co uprzednio zobaczył, wówczas bez świadomości znaczenia danego momentu (Helman 1998: 14).

O ile nie można zaprzeczyć temu, że odbiorca filmu opartego na scenariuszu oryginalnym nie posiada w swojej świadomości informacji, w stosunku do których może się odwołać i dokonać porównania, o tyle w wypadku filmu takiego jak *Śmierć i dziewczyna*, błędem okaże się przyjmowanie jakichkolwiek odgórnych założeń, gdyż ostateczna wymowa produkcji – odkryta dopiero na koniec – jest zupełnie inna niż w dramacie. Tajemnica winy czy też niewinności Mirandy zostaje przez Polańskiego rozwiązana (oczywiście nie bezpośrednio ani nie w sposób jednoznacznie rozstrzygający) inaczej niż przez Dorfmana. Dramaturg sugeruje raczej, że Paulina nie jest w stanie pogodzić się ze swoją przeszłością, a żeby bohaterka mogła poradzić sobie z traumą, doktor Miranda musi umrzeć. Natomiast filmowa protagonistka pragnie jedynie rozliczenia – nie schodzi do poziomu oprawcy, chce go jedynie poniżyć i usłyszeć bolesną, acz wyzwalającą prawdę. Dyskusyjna więc pozostaje kwestia, czy adaptacja jest tą samą historią, tylko inaczej opowiedzianą, czy też może jest autonomicznym bytem, osadzonym luźno w ramach adaptowanego tekstu, ale też w sieci nawiązań intertekstualnych czy uniwersum stworzonym przez reżysera w całej jego filmografii – bo o takim intymnym, dramatycznym uniwersum można w wypadku Polańskiego mówić<sup>6</sup>. Helman porównuje dalej:

Widz adaptacji filmowej dzieła literackiego, który to dzieło dobrze pamięta i przyszedł do kina nie tylko po prostu zobaczyć film, ale zobaczyć go właśnie jako adaptację, jest w sytuacji diametralnie odmiennej. Od razu dysponuje strukturą przedstawionego

<sup>6</sup> Ma na to wpływ w dużej mierze teatralny rodowód twórczości Polańskiego, o którym pisano już bardzo wiele (Żyto 2011: 17-19; Maciejewski 2012: 68-70).

dzieła. Oglądane kolejno epizody lokalizuje w obrębie całości danej mu z góry. [...] Widz adaptacji zna rozwiązanie zagadki, jeśli film jakąś zawiera, wie o fałszywej tożsamości postaci, jeśli z takową mamy do czynienia (Helman 1998: 14-15).

Choć ogólny zarys fabuły jest znany widzowi dobrze pamiętającemu dramat, w trakcie projekcji wciąż jest on wytrącany z porównań do tekstu literackiego, jako że Polański prowadzi narrację w rejony intymnych związków i relacji pomiędzy bohaterami, a oddala ją od globalnego, politycznego wydźwięku. Ważne jest więc to, w jaki sposób wydarzenia w kraju wpłynęły na Paulinę i Geralda oraz na ich związek, nie zaś jakie konkretnie były to wydarzenia. *Śmierć i dziewczyna* w wersji filmowej postrzegać można więc raczej jako autonomiczne dzieło, które równie dobrze funkcjonuje samodzielnie, bez odwołań do tekstu Dorfmana. Film i dramat traktować można zatem jak dwa dzieła wychodzące z tego samego punktu, ale rozwijające się w innym kierunku – kreujące innych bohaterów, inną sytuację dramaturgiczną oraz inną atmosferę. Jeśli przyjąć stanowcze tezy Helman, trzeba by było stwierdzić, że (ponieważ posiadamy pewien zespół przekonań i system kulturowo skonstruowanej pamięci) każdy film opowiadający o zakazanej miłości odnosi się w rzeczywistości, na przykład do *Romea i Julii* – bo stanowi tę samą historię, aczkolwiek opowiedzianą w inny sposób. Aby uniknąć tak zbanalizowanych uproszczeń, należy więc przyznać dziełu będącemu adaptacją sporą autonomię i dążyć do podważenia obowiązujących norm myślenia w kategoriach nieustannych porównań z tekstem literackim.

## Źródła cytowań

- CHOCZAJ, MAŁGORZATA (2009), 'Dramat i film. „Śmierć i dziewczyna” Romana Polańskiego', *IMAGES*: 13-14, ss. 111-121.
- CHOCZAJ, MAŁGORZATA (2011), 'O adaptacji, ekranizacji, przekładzie intersemiotycznym i innych zmartwieniach teorii literatury, filmu i mediów', *Przestrzenie Teorii*: 16, ss. 11-39.
- HAUDIQUET, PHILIPPE (1966), 'Roman Polański – Sceny masowe zawsze mnie nudziły', przekł. Janusz Gazda, *FILM*: 11, ss. 9.
- FAULSTICH, WERNER (1982), *Medienästhetik und Mediengeschichte. Mit einer Fallstudie zu „The War of the Worlds” von H.G. Wells*, Heidelberg: Winter.
- HELMAN, ALICJA (1998), *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań: Ars Nova.

- HOPFINGER, MARYLA (1974), *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- HOPFINGER, MARYLA (1992), 'Literatura w kulturze audiowizualnej', *Pamiętnik Literacki*: 1/83, ss. 98-113.
- HOPFINGER, MARYLA (1997), *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Warszawa: Wydawnictwo IBL.
- HUTCHEON, LINDA (2006), *A Theory of Adaptation*, New York: Routledge.
- KACZMARCZYK, KATARZYNA (2017), 'Wprowadzenie', w: Katarzyna Kaczmarczyk (red.), *Narratologia transmedialna*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 26-62.
- MACIEJEWSKI, ŁUKASZ (2012), 'Pełen sukces, pełna kasa – czyli teatralne przygody Romana Polańskiego', *TEATR*: 3, ss. 68-70.
- MCCALLUM, ROBIN (2018), *Screen Adaptations and the Politics of Childhood Transforming Children's Literature into Film*, New York: Palgrave Macmillan.
- POLAŃSKI, ROMAN, reż. (1994), *Śmierć i dziewczyna*, Capitol Films, Fine Line Features.
- WAGNER, GEOFFREY ATHELING (1975), *The Novel and the Cinema*, Rutherford, New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press.
- ŻYTO, KAMILA (2011), 'Wojna światów w kameralnych dekoracjach – „Rzeź” Romana Polańskiego', *FILM&TV KAMERA*: 2, ss. 17-19.