

Joanna Kuźnicka (Częstochowa)

## Ut pictura poesis

*Nigdy dyskurs nie może być bardziej twórczy  
i zarazem bardziej nietwórczy niż jako żywioł teorii.*

J. Derrida *Marges de la philosophie*

Zagadnienia związane z korespondencją sztuk ujmowane w różnych perspektywach badawczych od zawsze towarzyszyły rozważaniom kręgu estetyki. Horacy w *Liście do Pizonów* w formule „ut pictura poesis” wyraża pogląd o bliskości poematu i obrazu. Poemat należący do poezji, obraz do malarstwa to dwa elementy sztuki oparte na zasadach *imitatio*. Pogląd ten, rozwijany w okresie renesansu, klasycyzmu poprzez stwierdzenia, że poezja jest mówiącym malarstwem, malarstwo milczącą poezją, został zanegowany przez G. E. Lessinga w traktacie *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*.

Myśl związaną z odpowiedniościami sztuk wyraził Ch. Baudelaire w sonecie *Correspondances* oraz A. Rimbaud w *Samogłoskach*.

Współcześnie dominującym problemem w badaniach nad korespondencją sztuk jest przekładalność dzieł należących do jednej sztuki na język innej sztuki.

Narodziny X-Muzy rozszerzyły perspektywę badawczą związaną z estetyką porównawczą. W kręgu zainteresowań teoretyków kina znalazły się konstrukcje systemowe pozwalające ustalić współzależność między sztukami. W centrum tych zagadnień znalazła się adaptacja filmowa jako rezultat „niebezpiecznego” spotkania literatury, sztuki i filmu. Pierwszy element tej refleksji teorii filmu dotyczy literackiej genezy siódmej sztuki, drugi natomiast sposobu wartościowania adaptacji ekranowych.

Pierwsi teoretycy filmu zajmowali się adaptacją jako tematem pobocznym, do końca lat dwudziestych nie istniała naukowa refleksja na ten temat. Poeta Vachel Lindsay, twórca pierwszej w Ameryce teorii filmu *The Art of The Moving Picture* (1916), podobnie jak Hugo Münsterberg w *The Art Photoplay: a Psychological Study* (1916)<sup>1</sup> podejmowali zagadnienia adaptacji na marginesie rozważań dotyczących teorii filmu.

---

<sup>1</sup>Wydanie polskie: *Dramat kinowy. Studium psychologiczne*, przełożyła, opracowała przypisy i opatrzyła wstępem A. Helman, Biblioteka Klasyków Myśli Filmowej, Łódź 1989.

Münsterberg podkreśla rolę filmu jako medium narracyjnego photoplay (dramat kinowy, fotodramat). „Film (photoplay) opowiada nam historię związaną z człowiekiem, przewyciężając formy świata zewnętrznego...”<sup>2</sup>.

Opowiadanie jako forma narracji od zawsze towarzyszyła człowiekowi, w epokach o dominacji oralnej były to obyczaje związane ze słuchaniem, czytanie w stuleciach książki, w naszym stuleciu kultury audiowizualnej dominuje narracja w formie ruchomych obrazów.

Kino czerpie techniki narracyjne z powieści XIX-wiecznej, mówi o tym Eisenstein w tekście *Dickens, Griffith i my*<sup>3</sup>. Genezę filmu wiąże z literaturą: «Zaczął imbryk...». Tak rozpoczyna Dickens swojego *Świerszcza za kominem*: «Zaczął imbryk...». Cóż zdawałoby się, może mieć mniej wspólnego z filmem. Pociągi kowboje, pościg... I nagle *Świerszcz za kominem?* «Zaczął imbryk...». Ale choć tak dziwne się to zdaje – stąd właśnie wzięła początek sztuka filmowa. Stąd, od Dickensa od wiktoriańskiej powieści wywodzi się pierwsze źródło rozkwitu estetyki filmu amerykańskiego na zawsze związane z nazwiskiem Dawida Warka Griffitha<sup>4</sup>.

Griffith „odkrył” montaż poprzez zastosowanie równoległej akcji, którą to myśl nasunął mu Dickens. Eisenstein omawia poszczególne utwory powieściopisarza, mówiąc o ich „filmowości”, podkreślając bliskość metody i kompozycji: „Pokrewieństwo twórczości Dickensa z cechami filmu, a więc pokrewieństwo metody, kompozycji, specyfiki widzenia i środków wyrazu, jest doprawdy zdumiewające. I być może, że właśnie we właściwości tych cech wspólnych i Dickensowi, i filmowi kryje się część tajemnicy tego powszechnego powodzenia, które jest udziałem ich obydwu i które zależy od właściwej im specyfiki odtwarzania zjawisk za pomocą obrazów i słów”<sup>5</sup>.

O operowaniu obrazem i dźwiękiem mówi Eisenstein, analizując poemat Puszkina *Poltawa*. Kolejne wersy utworu to kadry:

- widzenie akcji wewnątrz wiersza;
- jednoczesność obrazu i dźwięku;
- harmonia rytmiczna;
- przerzucanie obrazu w dźwięk, dźwięku w obraz.

Puszkin–montażysta tworzy narrację przywodzącą na myśl dzieło filmowe. Eisenstein, który za podstawę swojego myślenia o filmie przyjmuje myślenie montażowe, opisuje techniki montażowe Puszkina, Gogola, Dürera, Piranesiego.

Korespondencja sztuk ujawnia się właśnie na poziomie myślenia montażowego, które stwarza możliwość tworzenia adaptacji: „W tym sensie każde działanie twórcze jest strategią adaptacyjną, a jej szczególnie często występującymi w praktyce przejawami są adaptacje utworów literackich, które opierają się na doborze od-

<sup>2</sup>J. Dudley Andrew, *The Major Film Theories. An Introduction*, Oxford University Press 1976, przekład polski A. Kolodyński, *Główne teorie filmu*, PWSFTiT, Łódź 1995, s. 40.

<sup>3</sup>S. Eisenstein, *Wybór pism*, pod red. R. Dreyer, Warszawa 1959.

<sup>4</sup>Ibidem, s. 46.

<sup>5</sup>Ibidem, s. 55.

powiedników tematyczno-formalnych, czyli czynników spełniających na gruncie różnych sztuk tę samą funkcję i pozwalających wyrazić taką samą treść<sup>6</sup>.”

Tematyka związana z adaptacją pojawiła się w artykule Eisensteina *Literatura i kino* (1928)<sup>7</sup> podobnie jak wcześniej u Eichenbauma<sup>8</sup> w tekście z 1926 roku pod takim właśnie tytułem.

Eichenbaum i Eisenstein uważają, że przenoszenie dzieła literackiego do filmu jest możliwe, ponieważ człowiek dysponuje trwałymi schematami myślenia, naśladującymi procesy przyrody wyznaczającymi drogę procesowi twórczemu. Teoria organiczna Eisensteina mówi o dziele sztuki jako o pewnym aspekcie żywego organizmu. Przede wszystkim należy wskazać na siłę żywotną lub ducha, który przenika każdą cząstkę organizmu, powodując jego rozwój, aż do osiągnięcia właściwego kształtu. Mamy także do czynienia ze zjawiskiem adaptacji: organizm przeniesiony w inne środowisko przystosowuje się do zmienionych warunków, nie tracąc swej tożsamości<sup>9</sup>.

Analogia organiczna była kolejnym etapem po mechanistycznej teorii dzieła sztuki jako maszyny, myśli zaczerpniętej przez Eisensteina od konstruktywistów. W badaniach dotyczących adaptacji filmowej istotną rolę odegrała teoria powieści Jurija Tynianowa. W szkicu zatytułowanym *Prawa kina (Ob osnovach kino 1926)* daje obraz podstawowych praw określających specyfikę filmu: „Tynianow uważał, że nie istnieje jednak praktyczna możliwość wiernego przetransponowania fabuły i szużetu literackiego na teren języka filmowego. Styl nadający utworowi atmosferę znaczeniową opiera się bowiem na specyficznych jakościach każdej sztuki”<sup>10</sup>.

Problem ten przedstawił w *Prawach kina*: „Na czym polega diabelna różnica między powieścią filmową a powieścią – gatunkiem literackim? Różnią się nie tylko materiałem, ale i tym, że w kinie styl i prawa konstrukcji przeobrażają wszystkie elementy, wydawało by się identyczne, jednakowo stosowane we wszystkich dziedzinach sztuki i we wszystkich jej gatunkach”<sup>11</sup>.

Właściwości i styl materiału literackiego znacznie różnią się od filmowego. Wobec tego nie istnieje możliwość wiernej transformacji języka literackiego na filmowy.

Eichenbaum, przedstawiciel rosyjskiej szkoły formalnej, w kinie upatrywał możliwość odnowy współczesnej literatury – świadczy o tym tekst *Literatura i kino* (1926). Literatura szybciej nawiązuje kontakty z kinem niż np. z teatrem. Literatura w kinie to nie *inscenizacja*, lecz przekład na język filmu: „Przez ekrany przewinął się już prawie cały Tołstoj (*Wojna i pokój*, *Anna Karenina*, *Zmartwychwstanie*, *Ojciec Sergiusz*, *Polikuszka*) i niedługo najpewniej pojawi się na nowo. Potem mie-

<sup>6</sup>Słownik pojęć filmowych, pod red. A. Helman, tom 10, s. 11.

<sup>7</sup>S. Eisenstein, *Literatura i kino*, 1928, *Na literaturnom Postu*, nr 1.

<sup>8</sup>S. Eisenstein, *Literatura i kino*, [w:] *Estetyka i kino*, Leningrad 1927, przekład polski R. Zimanda *Literatura i kino*, [w:] B. Eichenbaum, *Szkice o prozie i poezji*, Warszawa 1973.

<sup>9</sup>S. Eisenstein, [w:] J. Dudley Andrew, *Główne teorie filmu*, Łódź 1995

<sup>10</sup>Słownik pojęć filmowych, op. cit..., s. 10.

<sup>11</sup>J. Tynianow, *Prawa kina*, przekład polski B. Grabowskiej, [w:] A. Helman, *Estetyka i film*, Warszawa 1972.

liśmy Puszkina (*Dubrowski, Dama Pikowa, Poczmystrz*), teraz oglądamy już i Gogola, i Leskowa, i Czechowa, i Gorkiego [...]”<sup>12</sup>.

Kino poszukuje materiału do wykorzystania jego językowych środków. Powieść przygodowa – według Eichenbauma – odrodziła się na ekranie, nie w literaturze. Wykorzystanie literatury na rzecz kina jest według niego rzeczą naturalną. Istnieje szeroka gama możliwości ukazania jednego utworu literackiego w różnych stylistykach: „Zasady tego przekładu na język sztuki filmowej mogą być różnorodne. W niektórych wypadkach można się posłużyć wyłącznie schematem fabularnym, w innych wykorzystać zasadniczy chwyt konstrukcyjny, wreszcie można sobie postawić szczególne zadanie – odnalezienia w języku filmu analogii do zasady stylistycznej utworu literackiego”<sup>13</sup>.

Eichenbaum nazywa przeniesienie utworu literackiego na ekran przekładem. Między literaturą a filmem zachodzi relacja przekładu języka literatury na język filmu. Jako pierwszy z badaczy zajął zdecydowane stanowisko w sprawie adaptacji. Wymienia adaptacje Puszkina, Tołstoja, Gogola, Leskowa, Czechowa, Gorkiego. Uważa, że ważną właściwością kina jest zdolność przekładania fabuły literackiej na obrazowe „momenty stylistyczne”, podkreślając specyfikę kina polegającą na jego fotogeniczności. Sztuka filmowa przyczyniła się do rewizji materiału literackiego. Literatura musi uświadomić sobie swoje miejsce we współczesnej kulturze w obliczu rozwoju nowej, ekspansywnej, agresywnej sztuki wizualnej.

Nad miejscem kina w kulturze zastanawiał się w *Dziesiątej Muzie* opublikowanej w 1924 roku Karol Irzykowski. Uważał, że każda sztuka, chcąc uwydatnić swoje walory, musi się posługiwać elementami innych sztuk na zasadzie symbiozy. „Kino może więc – jak się już rzekło – posługiwać się materiałem innych sztuk, nie zatracając się materiałem innych sztuk, nie zatracając się, a nawet korzystając z tego”<sup>14</sup>.

Rozpatrując zagadnienia estetyczne kina, dochodzi do wniosku, iż poetyka kina lat dwudziestych zajmuje pozycję pasożytniczą wobec literatury. Wielka sekwencja montażowa w *Męczennicy miłości* Griffitha – to układ typowy dla dramaturgii literackiej. Podobnie jak Eisenstein, Irzykowski dostrzega podobieństwa do narracji literackiej w twórczości Griffitha. Eisenstein przywołuje twórczość Dickensa, Irzykowski dostrzega analogię do metod poetyckich Gance’a. *Maria* Malczewskiego ma w świetle jego rozważań znamiona wizji filmowej. Wymienia utwory literackie, które posiadają piętno *iście fotogeniczne* – oto one:

- *Ludzie bezdomni*, S. Żeromski;
- *Nędznicy*, V. Hugo;
- *Nana*, E. Zola;
- *Quo vadis*, H. Sienkiewicz;
- *Iliada*, Homer.

Irzykowski stwierdza, że Lessing, oddzielając poezję od malarstwa, popchnął ją w kierunku kina. „Z rad Lessinga skorzystali Goethe i Schiller: znana jest iście ki-

<sup>12</sup>B. Eichenbaum, op. cit... , s. 406.

<sup>13</sup>Ibidem, s. 412.

<sup>14</sup>K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Warszawa 1977, s. 125.

nowa scena z *Nurka* Schillerowskiego, gdzie najpierw z toni wynurza się ramię prujące wodę, potem biały kark nurka, a później ręka jego wznosi radośnie puchar królewski wydobyty z jej odchłani<sup>15</sup>.

Zdaniem autora *Dziesiątej Muzy* podobieństwa dostrzegane między kinem a poezją są dość powierzchowne. Kino najmłodsza sztuka stanowi przedmiot różnego rodzaju eksperymentów i doświadczeń ze strony innych sztuk: „Kino jako muza najmłodsza od razu stała się jakby wspólną eksperymentalnią czy śmietnikiem innych sztuk; zanim doścignie swoje koleżanki, musi przejść przez fazę prób, naśladownictw, epigoństwa”<sup>16</sup>.

Béla Balázs na podstawie obserwacji prozy i dramatu zanegował tezę popularyzowaną przez zwolenników estetyki tradycyjnej, iż przeniesienie literatury na ekran zmniejsza wartość artystyczną dzieła literackiego. Zwolennicy tego stanowiska uważali, że adaptacja niszczy jedność dzieła opartą na zasadzie jedności treści i formy. Balázs próbuje obalić tę błędną w jego mniemaniu tezę w tekście *Der Geist des Films* z 1930 roku. Przelewanie określonej treści w inną formę sztuki nie zmniejsza jej wartości. Przytacza przykład Szekspira, który fabułę do swoich najlepszych sztuk czerpał z nowel, a akcje jego antycznych dramatów znane były z eposów. Balázs przywołuje tekst *Hamburskiej dramaturgii* Lessinga. Autor analizuje sztuki teatralne, które są przeróbkami powieści. Nie krytykuje tej metody twórczej, wręcz przeciwnie – udziela porad dotyczących sposobu zręcznego opracowania tego rodzaju przeróbek.

W procesie transformacji jednej sztuki w drugą pierwszoplanową rolę odgrywają forma i treść: „Jeśli zgodzimy się, że treść, czyli materiał, określa formę, a więc określa również rodzaj sztuki, który jest najbardziej powszechną formą artystyczną, i jeżeli uważamy za możliwe, aby tę samą materię przelać w inną formę, to stać się to może jedynie w ten sposób, że pojęcia treści i formy, jeżeli nie dość skrytalizowane, nie pokrywają się dokładnie z tym, co z jednej strony nazywamy materiałem, akcją, fabułą, z drugiej zaś formą artystyczną (rodzajem sztuki). I dlatego fabuła powieści może być przerobiona na film albo na sztukę teatralną i w obu rodzajach sztuki może powstać jednakowo doskonałe dzieło, ponieważ forma w obu przypadkach odpowiada treści. Jak to jest więc możliwe? Możliwe staje się dlatego, że chociaż fabuła obu utworów jest taka sama, treść jednak w obu przypadkach jest różna. I tak różna treść odpowiada obu tym zmienionym i nowomodnym formom”<sup>17</sup>.

Błędy wydaje się w świetle rozważań Balázsa pogląd, iż określone tematy z góry należą do jakiegoś rodzaju sztuki, rzeczywistość istnieje obiektywnie niezależnie od nas i naszej świadomości, a więc niezależnie od artystycznych metod ujmowania jej przez człowieka. Rodzaj, czyli forma sztuki, są sposobem ujmowania rzeczywistości przez człowieka.

Zupełnie inne stanowisko zajmuje Etienne Souriau w książce *Les correspondances des arts* (1952). Estetyk francuski twierdzi, że podobieństwo literatury

<sup>15</sup>Ibidem, s. 141.

<sup>16</sup>Ibidem, s. 144.

<sup>17</sup>B. Balázs, *Wybór pism*, przekład K. Jung, wstęp A. Jackiewicz, Warszawa 1987, s. 261.

i filmu jest pozorne. A skoro podobieństwa są iluzoryczne, wobec tego adaptacje nie mogą stworzyć nowych wartości estetycznych. Przedstawia następujące argumenty:

- w jednym ujęciu reżyser może zmienić elementy wypełniające całą stronę książki;
- film zmniejsza repertuar literackich aluzji sugestii;
- dobry pisarz czuje się *zdradzony* przez film.

Adaptacja jest więc formą „twórczej zdrady”. Souriau polemizuje z André Malraux, który w *Esquisse d'une psychologie du Cinéma* (1946) wyraża pogląd o podobieństwie literatury i filmu.

Jerzy Toeplitz w rozprawie *Studium o adaptacji filmowej*<sup>18</sup> ukazuje pozytywne powiązania filmu i literatury. Przywołuje między innymi następujące adaptacje filmowe:

- *Polikuszka* (1919), reż. A. Sanin;
- *Błękitny anioł* (1929), reż. J. von Sternberg;
- *Grona gniewu* (1940), reż. J. Ford.

„Podobieństwa narracyjne obu gatunków, pośredniość (selektywność odbiorcza) widzenia fabuł literackich, szerokie tło akcji (opis jako cecha wspólna), okoliczności sprzyjające rozwojowi adaptacji. Trudności do pokonania to odmienność odbioru literatury i filmu, czasu i granic opowiadania”<sup>19</sup>.

Rozważania metodologiczne Toeplitza stały się punktem wyjścia dla autorów tekstów zamieszczonych w następnym tomie zbiorowym *Dramat na ekranie* (1955) pod redakcją Aleksandra Jackiewicza.

Lata pięćdziesiąte to okres, w którym kino rozwijało się w symbiozie z powieścią. André Bazin w tekście *Pour un cinéma impur. Défense del'adaptation* (1958)<sup>20</sup> dochodzi do wniosku, iż literatura przyczyniła się do rozwoju kina, kino odnowiło warsztat literacki pisarzy. Źródła literackie dostarczają sztuce filmowej postaci i przygód – Hugo, Dumas. Bohaterowie powieści stają się częścią mitologii pozapowieściowej, stają się bytami autonomicznymi. Adaptuje się również powieści, szukając atmosfery typowej dla utworu literackiego.

Trzeci rodzaj stanowią adaptacje oparte na transkrypcji ekranowej, starając się osiągnąć identyczność z utworem, jak to czyni Robert Bresson w *Le journal d'un curé de campagne* (1950). Bazin wyróżnia zasadniczo dwie kategorie adaptacji filmowych, pierwsza z nich stanowi „zbiornik idei powieści” druga „pełną równowartość z dziełem oryginalnym”:

<sup>18</sup>J. Toeplitz, *Studium o adaptacji filmowej*, [w:] *Powieść na ekranie*, pod red. A. Jackiewicza, Warszawa 1952.

<sup>19</sup>Słownik pojęć filmowych, op. cit., s. 13.

<sup>20</sup>A. Bazin, *Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation*, [w:] *Qu'est-ce que le cinéma ?* t. II, Paris 1958, przekład polski B. Michałek: *O film nieczysty obrona adaptacji*, [w:] *Film i rzeczywistość*, A. Bazin, Warszawa 1963.

ZBIÓR IDEI POWIEŚCI Z ETYKIETĄ WYSOKIEJ JAKOŚCI	PEŁNA RÓWNOWARTOŚĆ Z DZIEŁEM ORYGINALNYM. WIERNOŚĆ PIERWOWZOROWI
Carmen (1944), reż. Ch. Jaque Pustelnia Parmeńska (1947), reż. Ch. Jaque Idiota (1945), reż. G. Lampin Madame Bovary (1949), reż. V. Minnelli	Madame Bovary (1934), reż. J. Renoir Symfonia Pastoralna (1946), reż. J. Dellanoy Diabeł wcielony (1946), reż. C. Autant-Lara Stracone złudzenia (1948), reż. C. Reed Dziennik wiejskiego proboszcza (1950), reż. R. Bresson

Wierność adaptacji osiągana jest dzięki talentowi kracjonizmu reżysera: „Im więc dzieło ma więcej wartości literackich, tym bardziej niezbędny jest talent kreacyjny po to, by dzieło odbudować, tj. nadać mu równowagę, nie identyczną, ale będącą odpowiednikiem oryginału [...]. Właśnie ci, którzy nie troszczą się o wierność, zdradzają, w imię domniemyanych wymogów ekranu, jednocześnie i film, i literaturę<sup>21</sup>.”

Adaptacja jako metoda twórcza istnieje trwale w historii sztuki – malarstwo renesansowe czerpało wiele z rzeźby gotyckiej, tragedia preklasyczna adaptowała literackie sielanki, tematy chrześcijańskie krążą w teatrze, malarstwie, w sztuce witrażowej średniowiecza. Bazin określa to zjawisko krążeniem tematów. Pierwsi filmowcy sięgali do sztuki cyrkowej, widowisk jarmarcznych. Hollywood czerpał z anglosaskiego music-hallu, we Francji źródłem inspiracji stała się literatura ludowa – *Fantomas* reż. Luis Feuillade (1914).

Bazin z całą stanowczością obala błędną tezę o rzekomej degradacji, jakiej doznaje dzieło literackie przeniesione na ekran: „Adaptacje takie, chociaż są bardzo przybliżone, nie mogą zrobić krzywdy oryginałowi w oczach tej mniejszości, która oryginał zna i ceni. Jeśli chodzi o pozostałych, którzy dzieła oryginalnego nie znają, z dwójga: albo film będzie im się podobał, nie mniej niż jakikolwiek inny, albo nabiorą ochoty do przeczytania pierwowzoru. A to także jest zyskiem dla literatury<sup>22</sup>”.

Lata pięćdziesiąte to okres, w którym reżyserzy starali się transkrybować dzieła literackie dążąc do osiągnięcia jak największego stopnia identyczności z pierwowzorem, co szczególnie ujawniło się w adaptacjach utworów teatralnych, gdzie przechodzono od jednego typu obrazowania do drugiego. Film w ujęciu bazinowskim korzysta z materiału innych sztuk, ponieważ my pragniemy przybliżyć sobie je poprzez właśnie to medium: „Film – przyswaja olbrzymi kapitał tematów już gotowych, zgromadzonych wokół niego w ciągu wieków przez sztuki przybrzeżne. Przywłaszcza je sobie, bo ich potrzebuje, bo my odczuwamy potrzebę dotarcia do nich poprzez film<sup>23</sup>”.

Refleksja teoretyków kina powinna w świetle rozważań Bazina objąć *kino nieczyste* – jeden z filarów kultury audiowizualnej.

<sup>21</sup>A. Bazin, *Film i rzeczywistość*, wybór i przekład B. Michalek, Warszawa 1963.

<sup>22</sup>Ibidem, s. 92.

<sup>23</sup>Ibidem, s. 103.

W 1958 roku ukazuje się specjalny numer „Revue des Letters Modernes” o tytule *Cinéma et Roman*. Reprezentuje on rozmaite tezy dotyczące refleksji nad literaturą i kinem, stanowi punkt wyjścia dla dalszych rozważań tego pola badawczego.

Polemika skupiona była wokół trzech zagadnień: punktu widzenia, priorytetu obrazu wzrokowego, rozwoju uzewnętrznionej psychologii.

Techniki związane z punktami widzenia narratorów w kinie i powieści uznano za cechy odróżniające obydwie sztuki. G.-A. Astre, M. Mourlet, A.S. Labarthe wyrażali pogląd, że film ma pod tym względem przewagę nad literaturą. Obrazy ekranowe są z natury rzeczy zgodne z psychologią teatru czy klasycznej powieści (Astre), ale domeną kina jest psychologia obiektywna. Autorzy spierali się także o to, czy twórczość takich reżyserów, jak Orson Welles, Luchino Visconti, ma swoje powiązania z technikami narracji Marcela Prousta czy Jamesa Joyce’a.

Autorzy zbioru wyróżnili zakresy czynności potencjalnych adaptatorów:

- reżysera dokonującego ekranizacji wiernej duchowi oryginału;
- tłumacza – poszukującego ekwiwalentów obrazowych dla zasad kompozycyjnych pierwowzoru;
- filmowca odczuwającego sympatię dla pisarza, co wyraża się w oddaniu na ekranie klimatu powieści lub swobodnym traktowaniu intrygi literackiej;
- twórczego adaptatora zwielokrotniającego walory dzieła;
- reżysera niezależnego poszukującego jedynie inspiracji na gruncie literatury<sup>24</sup>.

Autorzy tekstu szczególnie dużo uwagi poświęcają powieściom Alain Robbe-Grilleta. Należy wspomnieć, iż w 1955 roku ukazała się jego książka *Voyeur*, uzupełniona artykułem autora *Une voie pour le Roman futur (Droga przyszłej powieści)*. Tekst ten stanowił punkt wyjścia dla autorów *Cinéma et Roman*. Wszystkie refleksje dotyczące twórczości pisarza pełne są dosyć sprzecznych sądów: „Największym błędem pisarza inspirującego się filmowymi technikami jest próba przekształcenia czytelnika w prostego podglądacza [voyeur]” (G.-A. Astre); „Rezultat byłby śmieszny. A jednak widzimy, jak Robbe-Grillet opisuje ruch fali czy szereg gestów potrzebnych do otwarcia kuferka [...]. Film [...] zarejestrowałby wspomniany ruch fali wspomnianą serią gestów. Powieść, o jakiej marzy Robbe-Grillet, jest parafrazą filmu” (M. Mourlet); „Jedyną rzeczą, którą mógłby stworzyć Robbe-Grillet, rzeczą która byłaby bardziej obiektywna, bardziej *powierzchnowa* niż jego powieść, byłaby powieść, która stanowiłaby już tylko album zdjęć. Albo film. Sprawa jest z góry przegrana” (J.L. Bory<sup>25</sup>).

Autorzy dochodzą do wniosku, że powieści Robbe-Grilleta są zarazem filmowe i niefilmowe. Technika jego pracy opierałaby się na przedstawianiu „niefilmowych historii”, metodą „typowo filmową” przy pomocy „kamery” pisarza.

Bardzo ostrej krytyce poddaje poglądy francuskich teoretyków amerykański literaturoznawca Bruce Morrissette w artykule *Roman et cinéma: le cas de Robbe-*

<sup>24</sup>Podaję za: *Słownik pojęć filmowych*, op. cit., s. 14.

<sup>25</sup>Podaję za: B. Morrissette, *Powieść i kino: przypadek Robbet-Grilleta*, „Pamiętnik Literacki” LXVI, 1975, z. 2, s. 222.



-Grillet (1961)<sup>26</sup>. Uważa on, że dyskusja o wpływach kina na literaturę i literatury na kino jest możliwa pod warunkiem rozwiązania problemu stylistycznych równości między tymi sztukami. Powieść to przede wszystkim fenomen lingwistyczny. A nie ciąg obrazów wzrokowych. Należy unikać fałszywych analogii i paralel. Kontynuował swoje rozważania, wymieniając zagadnienia stale obecne w refleksji nad korespondencją literatury i filmu, mające wpływ na adaptacje:

- obiektywny punkt widzenia (fenomenologia, prezentacja behawiorystyczna, unikanie uwewnętrznienia);
- subiektywny punkt widzenia (narracja w pierwszej osobie, treść mentalna, pamięć, halucynacja, wyobraźnia);
- przejścia (połączenia scen, zestawienia asocjacyjne lub kontrapunktyczne, przenikania, nakładania, zachodzenie na siebie);
- chronologia (retrospekcje, futurospekcje, *dechronologizacja*, tempo, czas realny wobec czasu filmowego, nieobecność *czasów* w filmie);
- film kontra język literacki (analogie składniowe, interpunkcja, metafory, semantyka);
- uniwersum filmu kontra uniwersum powieści (Cohen-Séat, Morin; zagadnienia czasu, przestrzeni, psychologii);
- projekcja i empatia u czytelnika powieści i widza filmowego;
- opis werbalny kontra opis wizualny (czy analogie są możliwe, czy niemożliwe);
- obecność lub nieobecność narratora w filmie i powieści (efekty różnych modalności);
- podwójny rejestr (obraz i dźwięk) w filmie kontra pojedynczy rejestr powieści<sup>27</sup>.

Zagadnieniom adaptacji filmowych literatury poświęcone są prace *Powieść na ekranie* (1952), *Dramat na ekranie* (1955), pod redakcją Aleksandra Jackiewicza. Tematykę związków literatury i kina podejmuje w kolejnych książkach: *Film jako powieść XX wieku* (1968), *Niebezpieczne związki literatury i filmu* (1972), *Historia literatury w moim kinie* (1974). Ostatnia z wymienionych pozycji ma charakter niezwykle subiektywny, o czym świadczy sam tytuł. To chronologiczny zapis historii literatury widziany poprzez medium, jakim jest film: „A przecież coś tu z dziejów literatury jest, zarys tego, jak je dziś widzimy, jak je w filmie adaptujemy, jak je podrabiamy”<sup>28</sup>.

Autor przedstawia swój stosunek do adaptacji filmowej: „W jednym z klubów filmowych mówiłem na zaproponowany mi temat *O tajemnicy udanej adaptacji filmowej*, zdaje się, że rozczarowałem słuchaczy. Tajemnicy nie ma. A jeżeli jest wyjaśnić jej niepodobna”<sup>29</sup>.

<sup>26</sup>B. Morrisette, *Roman et cinéma: le cas de Robbe-Grillet*, Symposium XV, nr 2, 1961.

<sup>27</sup>*Słownik Pojęć Filmowych*, op. cit., s. 14.

<sup>28</sup>A. Jackiewicz, *Historia literatury w moim kinie*, Warszawa 1974, s. 5.

<sup>29</sup>*Ibidem*, s. 14.

W kolejnej pracy Jackiewicza *Moja filmoteka. Literatura i teatr w filmie* (1989) kontynuuje tematykę związaną z dziejami literatury i teatru przeniesionych na ekran: „Adaptacji jest w kinie niezliczona ilość, od jego początków aż do naszych dni. Lecz nawet współczesne, przeze mnie omówione, stanowią na tyle pokaźną liczbę, że udało się z nich ułożyć rodzaj dziejów literatury i teatru przeniesionych na ekran”<sup>30</sup>.

Kolejne rozdziały ułożone są według chronologii rozwoju literatury, nie według rozwoju kina współczesnego. Autor stara się odpowiedzieć na dwa zasadnicze pytania: w jaki sposób kino nawiązuje do tradycji literackiej oraz jak wygląda życie dzieł stworzonych ze słów lub realizowanych na scenie, a powstających na taśmie filmowej.

Zagadnienia kina znalazły swoje odbicie w teoriach badaczy współczesnej kultury. Arnold Hauser<sup>31</sup> dochodzi do wniosku, że to właśnie kino jest odpowiedzialne za kryzys współczesnej kultury. Zwraca uwagę na nowe pojęcie czasu, które najlepiej wyraża się w kinie: „W tej nowej koncepcji czasu zbiegają się tak jakby wszystkie nici tkaniny stanowiące materiał nowej sztuki: defabulizacja artystycznych motywów, deheroizacja literatury, depsychologizacja powieści, styl automatyczny surrealizm, a zwłaszcza technika montażowa i czasowo przestrzenne formy mieszania filmu. Nowe pojęcie czasu, którego cechą zasadniczą jest równoczesność i którego istota polega na uprzestrzennieniu czasu, nie wyraża się w żadnym gatunku w sposób wywierający tak głębokie wrażenie jak właśnie w tym ostatnim [...]”<sup>32</sup>.

Kryzys kina wiąże się – zdaniem Hausera – wiąże się między innymi ze zjawiskiem zderzenia dwóch światów, świata indywidualizmu i izolacji pisarza oraz zadania kolektywnego wykonania filmu. Zdaniem autora *Společnej historii sztuki i literatury*, kino nie potrafi nawiązać kontaktu z większością twórców literatury pięknej.

Siegfried Kracauer w swojej *Teorii filmu*<sup>33</sup> podejmuje tematykę związaną relacją filmu i literatury w rozdziale *Interludium, film i powieść*. Obie sztuki dążą do przedstawienia życia w całej jego pełni zmierzając do nieskończoności. Poruszając problem adaptacji powieści, dzieli je zasadniczo na dwie grupy:

- adaptacje o walorach filmowych;
- adaptacje o charakterze niefilmowym.

Do pierwszych zalicza *Grona gniewu* Johna Forda, *Gervaise* René Clémenta, *Dziennik wiejskiego proboszcza* Roberta Bressona, natomiast do kategorii adaptacji o charakterze niefilmowym: *Panią Bovary* Jeana Renoira, *Czerwone i czarne* Claude’a Autant-Lary.

<sup>30</sup>A. Jackiewicz, *Moja filmoteka. Literatura i teatr w filmie*, Warszawa 1989.

<sup>31</sup>A. Hauser, *Social History of Fine Arts and Literature*, New York, London 1951.

<sup>32</sup>Ibidem, s. 373.

<sup>33</sup>S. Kracauer., *Theory of Film the Redemption of Physical Reality*, przekład polski W. Wertenstein, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, Warszawa 1975.

Albert Laffay w tekście *Logique du cinéma. Creation et spectacle* (1964)<sup>34</sup> zwraca uwagę na schemat opowiadania, które w większym lub mniejszym stopniu towarzyszyły strukturze filmu: „Nie trzeba się więc dziwić, że film, o ile domagając się prawdy swego tworzywa (ruchomej fotografii), bywa komponowany w sposób naturalny i jeśli szukając własnego wyrazu, chroni się przed formą opowiadania ujętego w kadry filmowe– ucieka ku wolnym brzegom”<sup>35</sup>.

Kino, tworząc swego rodzaju syntezę rzeczywistości i opowiadania, mocno zniekształca struktury narracyjne tekstu literackiego. „Za każdym filmem stoi ukryty potencjalny narrator. Można by powiedzieć, że dobry film to swego rodzaju zwycięstwo stylu powieści nad tym, co odrzuca powieść”<sup>36</sup>.

George Bluestone<sup>37</sup>, krytyk amerykański zajmujący się filmami i teatralnymi parafrazami dzieł literackich, zwraca uwagę na fakt, iż zabiegowi ekranizacji podlegają utwory literackie, które wzmacniają konwencje mityczne tkwiące w świadomości społeczeństwa. Publiczność warunkuje i kształtuje artystyczną treść: „Reżyser filmu musi stosować się do wymogów produkcji przemysłowej [...] oficjalnej i nieoficjalnej cenzury, współczesnych mitów ludowych (wieczność bohaterów symbolicznych – aktor, włóczęga, kowboj, bajki Disneya – oraz popularność melodramatu komedii i efektownych widowisk rozrywkowych”<sup>38</sup>.

Autor adaptacji musi przystosować powieść do zmieniających się sprzecznych konwencji, masowej publiczności, produkcji przemysłowej. Bluestone dokonuje analizy problematyki związanej z ekranizacjami i sposobem ich istnienia na przykładzie kina hollywoodzkiego. Rozpatrując zależności filmu i innych sztuk, Jean Mitry w książce *Esthétique et psychologie du cinéma*<sup>39</sup> mówi o nieustannym ciężeniu kina ku literaturze: „Kino będące produktem ostatniego etapu rozwoju literackiego prezentuje bowiem wszystkie wzajemne zależności między postaciami a światem, w którym one żyją, na drodze naturalnej bezpośredniej recepcji. Zaś powieść ukazuje je w sposób abstrakcyjny za pomocą słów i środków języka naturalnego. Opowiadanie literackie organizuje świat, a kino jest światem przekształcającym się w opowiadanie. Ta zasadnicza różnica między obydwoma sposobami wypowiedzi zawsze utrudnia proces adaptacji, ponieważ przeniesienie na ekran literackiej struktury narracji wymaga odkształcenia i podporządkowania spostrzeżeniowej logice świata wizualnego i jest obce doświadczeniu czytelników”<sup>40</sup>.

Mitry mówi o analogii filmu i literatury, podejmując temat rytmu w obrazie ekranowym: „Rytm w filmie stwarza te same problemy, co rytm w prozie. W jed-

<sup>34</sup>A. Laffay, *Logique du cinéma. Creation et spectacle*, Paris 1964, przekład polski: S. Kowalski, rozdział *Opowiadanie, świat, kino*, „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 2.

<sup>35</sup>Ibidem, s. 207.

<sup>36</sup>Ibidem, s. 203.

<sup>37</sup>G. Bluestone, *Novel into Film*, Berkeley and Los Angeles 1961, przekład polski B. Gumkowskiego i J. Flasińskiej: *Granice powieści i granice filmu*, „Pamiętnik Literacki” LXVI, 1975, z. 2.

<sup>38</sup>Ibidem, s. 248.

<sup>39</sup>J. Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, t. I, *Les structures*, Paris 1963, t. II *Les formes*, Paris 1965.

<sup>40</sup>*Słownik pojęć filmowych*, op. cit., s.17–18.

nym i w drugim przypadku opiera się bardziej na przedstawieniach, niż na skończonej serii czystych matematycznych tonów, jak w muzyce, w filmie i w prozie rytm funkcjonuje zawsze ad hoc w związku z przekazywanymi obrazami. Śledząc treść, widz filmowy, tak samo jak czytelnik, nie traci wrażliwości na ruch i równowagę w obrębie tego, co zostaje mu przedstawione<sup>41</sup>.

W obrębie lingwistycznej refleksji o kinie na temat adaptacji wypowiedział się Christian Metz. W artykule *Le cinéma moderne et la narrativité*<sup>42</sup> zamieszczonym w specjalnym numerze *Cahiers du cinéma* wysunął tezę, iż znaki, jakimi posługują się obydwie sztuki, są różne, ale posiadają wspólną cechę, jaką jest fikcjonalność. Fikcjonalność obrazów ekranowych nie rozwija się w toku rozwoju kina zgodnie z określonymi normami językowymi, dlatego też tworzenie poprawnych modeli adaptacji nie jest możliwe.

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier w książce *De la littérature au cinéma*<sup>43</sup> ujęła problem adaptacji, zwracając uwagę na wprowadzenie dźwięku do kina. Wcześniej kino stanowiło rodzaj ilustracji literatury, wprowadzenie dźwięku otworzyło nowe możliwości w zakresie adaptacji filmowych. Zdaniem autorki, nie powinna imitować dzieła, lecz oddać jego atmosferę; musi być więc kreacją, a nie naśladownictwem literatury, ukazała problem adaptacji w kontekście kinematografii francuskiej, podkreśliła rolę, jaką odegrała ta forma wypowiedzi filmowej w rozwoju języka kinowego: „We Francji silnie rozwinięta jest tradycja adaptowania wielkich powieści schyłku XIX wieku i początków XX wieku. Na przykład Jean Renoir adaptował Zolę, Flauberta, Mérimégo, Mirbeau i Maupassanta. Natomiast Amerykanie najczęściej adaptują takie powieści, przy których adaptatorzy mają niewiele do zrobienia, bowiem funkcjonują one jako ekwiwalenty scenariusza. Oczywiście *wielkie* powieści stwarzają swymi rozmiarami rozliczne problemy, co prowadzi do eliminacji opisów, powtórzeń i kondensacji scen, np. pułapką dla filmowców są powieści Balzaca, pozornie łatwe do adaptacji, lecz kino nieuchronnie niweczy ich ukryte wewnętrzne architektoniki; nie ma dobrych adaptacji powieści z Balzaca. Kino znacznie łatwiej radzi sobie z powieściami krótkimi, dającymi adaptatorowi dużą swobodę. Dowodzą tego adaptacje nowel Maupassanta, dokonane przez Maxa Ophülsa”<sup>44</sup>.

Ropars-Wuilleumier stwierdza, że adaptacja jest jednym ze źródeł pisma w systemie pisma kinowego, które triumfuje od 1956 roku, mającym swoje podstawy w doktrynie „kamera-stylo”. Adaptacja to rodzaj transpozycji tekstu w pismo. *Dziennik wiejskiego proboszcza* Roberta Bressona „wierny” jest pismu Georges’a Bernanosa niż materii powieści. Ropars-Wuilleumier analizowała adaptacje francuskie: *Pustelnię parmeńską* Chrystiana-Jaque’a, *Tomasza-oszusta* Franju, szekspirowskie adaptacje Wellsa, utwory Bressona.

<sup>41</sup>J. Mitry, [w:] J. Dudley Andrew, *Główne teorie filmu*, przekład A. Kołodyński, Łódź 1995, s. 216.

<sup>42</sup>Ch. Metz, *Le cinéma moderne et narrativité*, *Cahiers du cinéma*, No 185, numéro special: Film et roman: problèmes du récit.

<sup>43</sup>M.C. Ropars-Wuilleumier, *De la littérature au cinéma*, Paris 1970.

<sup>44</sup>*Słownik pojęć filmowych*, op. cit., s. 18.

Marshall McLuhan w *Understanding Media. The Extension of Man*<sup>45</sup> dokonuje podziału przekazników na zimne i gorące oraz stawia podstawową tezę, iż „przekazem jest przekaznik”.

Z tego punktu widzenia relacje między literaturą i filmem mogą funkcjonować w metaforycznie ujęty przez McLuhana sposób: „Treść docierająca do nas za pośrednictwem przekaznika są niczym kielbasa, którą włamywacz rzuca psu, aby uśpić jego czujność. Przekaznik oddziałuje silnie i intensywnie właśnie dlatego, że jego treścią, czyli zawartością, jest już inny przekaznik. Zawartością filmu jest powieść, dramat albo opera”<sup>46</sup>.

Proces adaptacji w świetle teorii McLuhana mógłby stanowić swego rodzaju transformację, przelew „treści” literatury, do „zawartości” filmu – przekaznika, który jest przedłużeniem zmysłów ludzkich.

Przekaznik – powieść, dramat, opera – jest już innym przekaznikiem–filmem, dlatego działa silniej, intensywniej. Za medium narracyjne korzystające z języka uznał kino Robert Richardson<sup>47</sup> w *Verbal and Visual Languages* (1971). Słownikiem filmu są obrazy fotograficzne, gramatykę i składnię formują: cięcia, łączenie obrazów oraz wszelkie procesy montażowe. Wszelkie słowa – zdaniem autora – mają swój początek w obrazach.

Język jest procesem, w którym rodzą się obrazy: „Jeśli uznać, że opowiadanie filmowe pozostaje w takiej relacji do języka filmowego jak powieść lub wiersz do języka werbalnego, to porównanie takie musi wypaść na niekorzyść filmu, gdyż nie dysponuje on narzędziem tak giętkim i precyzyjnym jak literatura”<sup>48</sup>.

Problematykę związaną z adaptacją filmową podjął Richardson w książce *Literature and Film*, która ukazała się w 1969 roku<sup>49</sup>.

Zupełnie inną orientację badawczą reprezentuje Władysław Orłowski w pracy *Z książki na ekran*, udowadnia, że istnieją możliwości przekładu znaku literackiego na znak filmowy, znaczenia literackiego na znaczenie filmowe. Kategoria odpowiednika stanowi najważniejszy element przekładu intersemiotycznego. Autor wyjaśnia we wstępie, w jaki sposób rozumie termin adaptacja: „Ile razy używam w tej książce terminu *adaptacja*, tyleż razy mam na myśli pełny kształt ekranowy dzieła filmowego lub telewizyjnego zrealizowanego w oparciu o tekst literacki, nigdy zaś samą czynność przyswajania i preparowania tego tekstu”<sup>50</sup>.

W tekście literackim istnieją warstwy nieprzekładalne, dlatego należy uruchomić proces powstawania ekwiwalentów ekranowych, czyli odpowiedników w obrazie i dźwięku. Ekwiwalenty istotne dla przenoszenia warstwy znaczeniowej dzieła literackiego to:

<sup>45</sup>M. McLuhan, *Understanding Media. The Extension of Man*, [w:] tegoż, *Wybór pism*, wybór J. Fuksiewicz, przekład K. Jakubowicz, wstęp K.T. Toeplitz, Warszawa 1975.

<sup>46</sup>Ibidem., s. 56.

<sup>47</sup>R. Richardson, *Verbal and Visual Languages*, [w:] *Film and Literature; Contrasts in Media*, Scranton, London 1971.

<sup>48</sup>*Słownik pojęć filmowych*, op. cit., s. 19.

<sup>49</sup>R. Richardson, *Literature and Film*, Bloomington, London 1969.

<sup>50</sup>W. Orłowski, *Z książki na ekran*, Łódź 1974, s. 7.

1. Plan filmowy jako odpowiednik opisu powieściowego miejsca akcji;
2. Aktorzy i ich gra – jako odpowiednik postaci powieściowych, ich wyglądu i działania;
3. Dialog ekranowy jako odpowiednik dialogu powieściowego;
4. Efekty akustyczne łącznie z muzyką – jako elementy zastępujące odpowiednie informacje w powieści<sup>51</sup>.

Adaptacja w świetle tekstu Orłowskiego jest procesem wyszukiwania odpowiedników w obrazie i dźwięku dla semantycznego tworzywa słownego.

Semiotycznie – socjologiczną orientację badań dotyczących adaptacji filmowej reprezentuje praca Krystyny Laskowicz *Adaptacja dzieła literackiego: teatr, film, radio, telewizja*<sup>52</sup>. Autorka artykułu dzieli sztuki na widowiskowe, zaliczając do nich film, teatr, telewizję oraz sztukę awizualną – radio. Każda adaptacja jest subiektywnym „odczytaniem” dzieła literackiego poprzez pośrednictwo adaptatora: Adaptator daje określoną interpretację pierwowzoru. Adaptacja to nie wierne przeniesienie, ale swoisty wariant subiektywnego odbioru tekstu. „Adaptator jako odbiorca dzieła literackiego, zajmuje jedną z wielu możliwych postaw oceniających i komentujących [...] Adaptator– odbiorca tekstu przekształca się w adaptatora nadawcę. Dalsze losy przenoszenia znaczeń przebiegają podobnie, zbiorowy odbiorca staje się wieloosobowym i on urzeczywistnia wizję zainspirowaną w scenariuszu”<sup>53</sup>.

Wizja zainspirowana w scenariuszu urzeczywistnia się w wieloosobowym odbiorcy–nadawcy, w wyniku czego adaptacja staje się rodzajem „przekładu zwielokrotnionego”. Adaptacja nie jest sumą określonych części, elementy znaczące wprowadzone w odrębny kontekst rodzą nowe znaczenia, tworząc nowy system odniesień. Dzieło literackie stanowi system jednotworzywowy (system językowy), natomiast sztuki wielotworzywowe: film, teatr, słuchowisko narzucają odmienne sposoby przenoszenia znaczeń.

Geoffrey Wagner w tekście *The Novel and the Cinema* (1975)<sup>54</sup> wyróżnia trzy rodzaje adaptacji: transpozycję, komentarz, analogię.

Transpozycja to przeniesienie powieści na ekran, komentarz posiada znamiona modyfikacji ze strony adaptatora, analogia natomiast to odległe odejście od pierwowzoru celem stworzenia autonomicznego dzieła sztuki.

Na oddziaływanie społeczne adaptacji zwróciła uwagę Pola Wert w rozdziale *Kino i telewizja w kulturze literackiej*<sup>55</sup>, który ukazał się w pracy zbiorowej *Kino i telewizja* pod redakcją Bolesława W. Lewickiego. Adaptacje dzieł literackich narzucają określoną ich konkretyzację. Upowszechniają je, stanowią rodzaj „publikacji” dzieł literackich, są jednym ze sposobów spotkania z literaturą. Przykładem

<sup>51</sup>Ibidem, s. 105.

<sup>52</sup>K. Laskowicz, *Adaptacje dzieła literackiego: teatr, film, radio, telewizja*, „Nurt” 1972, nr 1.

<sup>53</sup>Ibidem, s. 44.

<sup>54</sup>G. Wagner, *The Novel and The Cinema*, Rutheford, New York 1975.

<sup>55</sup>P. Wert, *Kino i telewizja w kulturze literackiej*, [w:] *Kino i telewizja*, t. 1, pod red. B. Lewickiego, Warszawa 1977.

takiego funkcjonowania adaptacji jest jej oddziaływanie na młodzież szkolną. Poprzez swoją atrakcyjność i aktualność, wprowadza młodych odbiorców w ogólną wiedzę o współczesnej kulturze. Adaptacja dzieł literackich stanowi, obok filmów czerpiących inspirację z fotograficznej rzeczywistości, podstawowy nurt warunkujący istnienie kina. Nie istnieje możliwość przekładalności dzieła i jego transpozycji zostaje tylko możliwość jego konkretyzacji: „W filmie *materializuje się* przestrzeń, miejsce i czas, *materializują się* jego bohaterowie i ich fizyczne otoczenie, przedmioty, ludzie. Film nadaje im semiologiczną pełnię świata rzeczywistego, oglądanego w fono-fotograficznej rzeczywistości”<sup>56</sup>.

Autorka mówi o ogromnej roli filmów opartych o pierwowzory literackie w historii filmu polskiego. Wymienia następujące tytuły epiki współczesnej: *Pokolenie* B. Czeszki, *Popiół i diament* J. Andrzejewskiego, prozę K. Brandysa, J. Iwaszkiewicza, S. Dygata, J. Hena, adaptacje klasyki literackiej – filmowe *Popioły*, *Krzyżacy*, *Lalka*, *Faraon*, *Pan Wołodyjowski*, *Potop*, *Ziemia obiecana*.

Z procesem adaptacji wiążą się następujące kategorie:

1. aktualizacja w odczytywaniu utworu,
2. konkretyzacja interpretacyjna,
3. konkretyzacja polemiczna.

Do rozważań swoich na temat adaptacji powraca Pola Wert w tekście *Uwagi o filmowej i telewizyjnej adaptacji utworów literackich*<sup>57</sup>. Wyznaczony przez autorkę zbiór wskazówek interpretacyjnych znalazł zastosowanie w edukacji filmowej w szkole. O zainteresowaniu tematyką adaptacji filmowej w szkole świadczy bogata literatura dotycząca tego zjawiska: *Filmowe analizy i interpretacje w szkole. Wybór konspektów lekcji w szkole średniej* (pod redakcją E. Nurczyńskiej-Fidelskiej, B. Parniewskiej, H. Ulińskiej, Łódź 1984), *Edukacja filmowa w szkole podstawowej i średniej* (pod redakcją J. Koblewskiej, M. Butkiewicz, Warszawa 1985), *Film w szkolnej edukacji humanistycznej* (E. Nurczyńskiej-Fidelskiej, B. Parniewskiej, E. Popiel-Popiołek, H. Ulińskiej, Warszawa – Łódź 1993), *Ze słowa na obraz. Lekture szkolne na ekranie* (autorstwa A. Marzec, Kraków 1996), *Idę do kina! Czyli co młody kinoman wiedzieć powinien* (autorstwa W. Bobińskiego, Kraków 1995), czy też niektóre pozycje z serii Biblioteki Analiz Literackich i *Adaptacje filmowe „Pana Wołodyjowskiego” Henryka Sienkiewicza* Janiny Koblewskiej (1974), *Potop Henryka Sienkiewicza*, T. Bujnickiego, A. Helman (1994).

Problem współistnienia filmu i innych sztuk jako jeden z tematów podejmuje Bolesław Michałek w książce *Film – sztuka w ewolucji*<sup>58</sup>. Związki te przejawiają się szczególnie w następujących zagadnieniach;

1. scenariusz a film,
2. źródło inspiracji – literatura,
3. film i literatura – proces osmozy.

<sup>56</sup>Ibidem, s. 201.

<sup>57</sup>P. Wert, *Uwagi o filmowej i telewizyjnej adaptacji utworów literackich*, [w:] „Kino i telewizja”, t. 2, pod red. B. Lewickiego, Warszawa 1984.

<sup>58</sup>B. Michałek, *Film – sztuka w ewolucji*, Warszawa 1975.

Język kina wzbogaca się poprzez przenikanie do sztuk przyległych, takich jak literatura, proces ten stanowi rodzaj osmozy estetycznej. Związek literatury i kina jest w świetle rozważań autora historią całego kina (nie w całości). Śledząc rozwój westernu, który w znacznej mierze czerpał z literatury popularnej o wartości dość skromnej, stworzył dzieła uniwersalne „odpłacił się tej literaturze, nadając jej pewną wielkość”. Analogicznie klasyczny film policyjny, film grozy, fantastyki naukowej: „Wiele z tego, co skłonni jesteśmy uznawać za najbardziej autentyczne kino, za *filmowy żywioł*, jest pochodzenia literackiego. Proces ten trwa po dziś dzień. W pierwszej dziesiątce najbardziej popularnych filmów Ameryki 1971 i 1972 przeważają adaptacje powieści: *Love story*, *Córka Ryana*, *Ojciec chrzestny*, *Francuski łącznik*, *Brudny Harry*, *Mechaniczna pomarańcza*, *Diamenty są wieczne*, nawet *Kabaret [...]*, *Przeminęło z wiatrem*”<sup>59</sup>.

Kino w trakcie swego rozwoju adaptowało:

1. literaturę awanturniczą,
2. literaturę historyczną „płaszczka i szpada”,
3. popularną literaturę obyczajową,
4. literaturę psychologiczną,
5. klasykę literacką.

Związki filmu i literatury opierają się na naturalnym pokrewieństwie estetycznym, dyktowane były potrzebami publiczności, presją publiczności: „Film pożerał literaturę, adaptował ją, formował swój język na jej podobieństwo, dlatego że zagarniał tym samym istniejącą ukonstytuowaną publiczność”<sup>60</sup>.

Związki te przypominają rytuał kanibalizmu dokonującego się w obrębie sztuk. Bolesław W. Lewicki stworzył teorię przyliterackości dzieła filmowego. Uważał, że literatura nadal jest sztuką przeważającą w kulturze współczesnej, nadal zachowuje przewagę nad kinem. Adaptacja może być w stosunku do pierwowzoru interpretacją tematyczną, kontrowersyjną lub polemiczną, może być lub przedłużeniem, czyli „utrwalaczem”, „osłabiaczem” lub „wzmocniaczem”. Swoje tezy sformułował w książce *Scenariusz – literacki program struktury filmowej*<sup>61</sup>.

Maryla Hopfinger w tekście *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji* (1974)<sup>62</sup> zwróciła uwagę na perspektywę kulturową dotyczącą tego zjawiska. Adaptacja to swego rodzaju przekład intersemiotyczny znaków literackich na „język” audiowizualny.

W systemie literatury i filmu wyróżniła trzy poziomy:

1. budulcowy
2. budulcowo-znaczeniowy
3. znaczeniowo-kulturowy.

<sup>59</sup>Ibidem, s. 169–170.

<sup>60</sup>Ibidem, s. 175

<sup>61</sup>B. W. Lewicki, *Scenariusz – literacki program struktury filmowej*, Łódź 1970.

<sup>62</sup>M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław 1974.



Przy czym poziom drugi jest częściowo przekładalny, ponieważ „tylko częściowo przełożyć można owe znaczenia zawarte w budulcu bezpośrednio”<sup>63</sup>, natomiast poziom trzeci jest przekładalny „ponieważ owe znaczenia kulturowe dają się wypowiedzieć w różnych systemach semiotycznych”<sup>64</sup>. Nieprzekładalny jest natomiast poziom pierwszy, ponieważ systemy znakowe literatury i filmu są odmienne. Przedmiotem adaptacji są znaczenia kulturowe, które są możliwe do wyartykułowania w różnych systemach semiotycznych. Każda jest także „odczytaniem” dzieła literackiego: „Zatem adaptacje filmowe nie są drugim nurtem literatury, nie są także *pograniczem* filmu i literatury. Adaptacja jest filmem, swoistym układem filmowych znaków i powinna być w kategoriach filmowych rozpatrywana. Każda jest specyficzną interpretacją utworu literackiego [...]. Adaptacja jest filmem, filmem opartym na interpretacji przekazu literackiego, który był jej podstawą”<sup>65</sup>.

Refleksje zawarte w książce Hopfinger sytuują się w kręgu semiotyczno-socjologicznego myślenia o zjawisku adaptacji filmowych. Autorka stara się określić kierunek przekształceń semiotycznego modelu kultury w kulturze powojennej w Polsce.

Relacjom filmu polskiego z innymi sztukami poświęcona została praca *Film polski wobec innych sztuk*<sup>66</sup>, która jest zbiorem referatów z ogólnopolskiej sesji zorganizowanej w dniach 16–19 II 1977 przez Zakład Filmoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego. Jeden z rozdziałów zawiera bibliografię prac poświęconych korespondencji filmu i innych sztuk, obejmujący lata 1945–1977 dokonaną przez Andrzeja Gwoździa. Problematyka ta jest przedmiotem kolejnych prac: *Z badań porównawczych nad filmem* pod redakcją Alicji Helman i Andrzeja Gwoździa (1980) czy *Pogranicze i korespondencje sztuk* pod redakcją Teresy Cieślikowskiej i Janusza Sławińskiego (1980).

Jerzy Ziomek w swojej książce *Powinowactwa literatury* dochodzi do wniosku, iż istnieje pewna grupa sztuk, których wspólną jest fabularność: „[...] Stawiam tezę, że istnieje dziedzina, którą by można nazwać sztuką fabularną (lub klasą sztuk fabularnych). Granice tej dziedziny nie przebiegają wzdłuż granic tradycyjnie rozróżnianych sztuk [...]. Fabularność jest cechą, która występuje w stopniu bardziej lub mniej nasilonym w poszczególnych sztukach”<sup>67</sup>.

Istnienie sztuk fabularnych nie wywodzi się z korespondencji sztuk ani z przekładu intersemiotycznego. Każdemu dziełu fabularnemu towarzyszy „gest narratorski”. W przypadku filmu może to być ujęcie w kadr – rozumiane jako delimitacja tekstu. Ziomek broni „hipotezy homologicznej” głoszącej, iż każda wypowiedź narracyjna jest wielkim zdaniem i w takich kategoriach może być rozpatrywane na gruncie różnych sztuk.

<sup>63</sup>Ibidem, s. 83

<sup>64</sup>Ibidem, s. 83

<sup>65</sup>Ibidem, s. 82 i 88

<sup>66</sup>*Film polski wobec innych sztuk*, pod red. A. Helman i A. Madej, Katowice 1979.

<sup>67</sup>J. Ziomek, *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980.

Adaptacja jest jednym z powinowactw przez fabułę, które funkcjonuje we współczesnej kulturze: „Rzekło się: powinowactwa przez fabułę, a nie pokrewieństwa. Pokrewieństwo jest związkiem krwi, przeto związkiem zastanym i naturalnym. Powinowactwo jest związkiem przez stosunki kulturowe, przez reguły łączenia i rozłączania, nieraz związkiem z wyboru, nieraz z obowiązku, nieraz z miłości, nieraz z rozsądku”<sup>68</sup>.

Teoria Ziomka w żaden sposób nie narusza zastanego porządku podziału sztuk, jest propozycją oddzielenia sztuk fabularnych od sztuk poetyckich.

Kolejna propozycja badawcza związana z tematyką ekranizacji filmowych znalazła swoje odzwierciedlenie w pracy *Film i literatura* (1983) Wojciecha Wierzewskiego. Autor dokonuje modyfikacji typologii adaptacji zaproponowanych przez francuskich teoretyków filmu i literatury w specjalnym numerze „Revue des Letters Modernes” z 1958 roku.

Wierzewski wyróżnia pięć zasadniczych postaw adaptatorów filmowych wobec literatury:

1. Ekranizacja „wierna” – służąca popularyzacji klasycznych dzieł literackich bliska duchowi pierwowzoru.
2. „Przekład estetyczny” – poszukiwanie przez ekranizatora audiowizualnych ekwiwalentów obrazowych fabuły literackiej.
3. Adaptacja swobodna – oparta na zasadzie sympatii filmowego twórcy do pisarza i jego twórczości, oddająca klimat stylistyczny pierwowzoru, stanowiąca rodzaj wariacji na temat znanego utworu.
4. Adaptacja twórcza – pomnażająca walory literackiego pierwowzoru.
5. Inspiracja tematem literackim – oparta na pojedynczych przetworzonych motywach, wątkach, fragmentach fabuły podjęta w indywidualny autorski sposób.

Zaproponowany schemat nie wyczerpuje wszystkich możliwości interpretacyjnych. W rzeczywistości rzadko mamy do czynienia z *czystymi* rodzajami wymienionych strategii ekranizacji i adaptacji.

Zbigniew Płażewski w artykule *Narrator literacki, narrator filmowy*<sup>69</sup> zastanawia się nad sposobami funkcjonowania narratora w obrębie tych sztuk. Filmowy sposób przedstawiania świata przypomina metodę stosowaną przez narratora powieściowego. Film może ukazywać świat z punktu widzenia jednostki jak i *wszędziegdziego ducha powieści*. Autor wyróżnia kilka podstawowych postaw narratora w powieści i filmie dochodząc do wniosku, iż film „może wyrazić wszystkie lub prawie wszystkie podstawowe typy sytuacji narracyjnych, jakie występują w powieści”<sup>70</sup>.

Dudley Andrew reprezentujący współczesne kierunki teoretyczne, przedstawia koncepcję adaptacji jako związku relacji transcendentnych w książce *Concepts in*

<sup>68</sup>Ibidem, s. 89.

<sup>69</sup>Z. Płażewski, *Narrator literacki, narrator filmowy*, „Przegląd Humanistyczny” 1981, nr 5.

<sup>70</sup>Ibidem, s. 157.

*Film Theory*<sup>71</sup>. „Zdaniem amerykańskiego badacza, utwór ekranowy pozostaje zawsze w jakiejś relacji transcendentnej do pewnego porządku kulturowego. Szczególnie ważna jest ona w wypadku adaptacji, która ze swej natury ogranicza przedstawienie, a kładzie nacisk na kulturowy status modelu, na jego istnienie w postaci tekstu. Zawdzięcza bowiem swój *byt* opowiadaniu, na którym się opiera i które stanowi dla niej miary, ale adaptowane opowiadanie również pozostaje w relacjach transcendentnych wobec wszystkich filmów, które je ekranizują, ponieważ samo w sobie jest znakiem artystycznym o określonej postaci i wartości”<sup>72</sup>.

Andrew wyróżnił trzy rodzaje strategii adaptacyjnych: zapożyczenie, krzyżowanie, transformację. Zapożyczenie, czyli sięganie do materiału, pomysłu, utworu literackiego, który wcześniej odniósł sukces, krzyżowanie to konfrontacja autora filmowego z dziełem literackim, metoda transformacji zakłada dochowanie wierności „literze” oryginału.

Gianfranco Bettetini, współtwórca włoskiej pragmatycznej teorii audiowizualności, uważa płaszczyznę podmiotową za właściwą do badań nad zmianami modeli adaptacji. W pracy *Le trasformazioni del soggetto nella traduzione* (1984). Utwór ekranowy będący adaptacją konstruuje za każdym razem odrębną strategię komunikacyjną dla oryginału, uzależnioną od percypowania. Nie jest możliwy kompletny przekład tekstu językowego na tekst audiowizualny. Przekładowi podlega opowiadanie, a zredukowany zostaje komentarz odautorski. „Fabuła” opowiadania – konstrukcja narracyjna jest translingwistyczna i można ją przełożyć na strukturę powierzchniową, a nawet głęboką. Bettetini wyróżnił pięć typów przekładu utworu literackiego na język filmowy:

1. Adaptacje wierne;
2. Adaptacje przenoszące na ekran atmosferę otaczającą utwór ekranizowany;
3. Adaptacje będące próbą przełożenia na język audiowizualny wartości ideologicznych zawartych w tekście literackim;
4. „Transpozycje” lub „przesunięcia akcentów” – opierają się na walorach ekspresyjnych i elementach treściowych pierwowzoru, ale tylko w charakterze świadomych i celowych odwołań do elementów struktury powierzchniowej lub głębokiej tekstu literackiego;
5. Adaptacje wykorzystujące dzieła literackie jako pretekst do ewokowania innych znaczeń, konstruowania autonomicznych światów filmowych<sup>73</sup>.

Zupełnie odmienne stanowisko w stosunku do adaptacji filmowych zajmuje Alicja Helman w artykule *Modele adaptacji filmowej*<sup>74</sup>. Polemizuje z tezą Maryli Hopfinger, iż adaptacja jest przekładem intersemiotycznym dającym się częściowo wyznaczyć i zdefiniować, modelem relacji dwu sztuk. Zdaniem Helman, nie istnieje adaptacja w znaczeniu wzorca idealnego, dającego się opisać modelem. Uważa, że

<sup>71</sup>Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory*, New York 1984.

<sup>72</sup>Słownik pojęć filmowych, op. cit., s. 27.

<sup>73</sup>podają za: Słownik pojęć filmowych, op. cit., s. 29.

<sup>74</sup>A. Helman, *Modele adaptacji filmowej*, „Kino” 1979, nr 6.

badanie związków literatury i filmu powinno być zadaniem dla poetyki historycznej, która wprowadzi kolejne modele z rzeczywistości empirycznej.

Przedstawia cztery rodzaje relacji filmu i literatury w historii kina:

1. Okres kina jarmarcznego – film to ilustracja znanego dzieła.
2. Etap zapoczątkowany przez *Narodziny narodu* Griffitha – kino rozwija techniki narracyjne prozy XIX-wiecznej.
3. Pierwsza dekada rozwoju kina dźwiękowego – „kalkowanie” form dramatycznych na wzór spektaklu teatralnego.
4. Lata '40 – realizacja modeli, które mogłyby konkurować z prozą XX-wieczną, odejście od zasad logiki przyczynowo-skutkowej, mieszanie gatunków, rodzajów<sup>75</sup>.

Helman polemizuje także z rozumieniem adaptacji jako „zmaterializowanej jednej konkretyzacji (w rozumieniu Ingardenowskim) dzieła literackiego w artykule *Adaptacje filmowe dzieł literackich jako świadectwa lektury tekstu*”<sup>76</sup>.

Adaptacja nie jest rezultatem „odczytywania” tekstu przez reżysera czy zespołu realizującego film, autorka stwierdza, iż „najczęściej jest rezultatem wyobrażeń o lekturze wyobrażonej a nie rzeczywistej”.

Zwraca uwagę na fakt, iż czynność i intencje adaptacji zawsze związane są z danym kręgiem odbiorców, do którego należy dostosować język nadawców. Przykładem takiego postępowania są procesy współczesniania adaptowanej powieści. W sposobie odbioru filmu Helman wyróżnia dwa style, mimetyczny i estetyzujący.

W najnowszych pracach Alicji Helman sposób myślenia o adaptacji ulega ewolucji i transformacji. Modyfikacja problematyki związana jest z przekonaniem, iż adaptacja to technika otwarta na szeroki wachlarz możliwości współczesnej kultury: „Adaptacja jest zatem w dziedzinie kinematografii techniką kompozycyjną nie znającą ograniczeń i sięgającą 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 swe spełnienie”<sup>77</sup>.

Adaptacja to podstawowa, najstarsza technika mechanizmów kultury. Współcześnie rozszerzając swoje pole działania nie tylko na film, ale i inne media.

W *Dziesięciu tezach na temat filmowej adaptacji literatury*<sup>78</sup> wyodrębnia najważniejsze zagadnienia dotyczące tej techniki twórczej:

1. Adaptacji podlega wszystko, co zostaje transponowane na ekran. Powstające dzieła są efektem wymieszania różnych obiegów, piętér kultury;

<sup>75</sup>A. Helman, *Modele adaptacji filmowej*, (Próba wprowadzenia w problematykę) [...] *Film. Sztuka i ideologia*, pod red. Jana Trzynałdowskiego, Wrocław 1981.

<sup>76</sup>A. Helman, *Adaptacje filmowe dzieł literackich jako świadectwa lektury tekstu*, „Kino” 1985, nr 4, s. 18.

<sup>77</sup>A. Helman, *Adaptacja – podstawowa technika twórcza kina*, „Kino” 1998, nr 1, s. 49.

<sup>78</sup>A. Helman, *Dziesięć tez na temat filmowej adaptacji literatury*, [w:] *Wokół problemów adaptacji filmowej*, pod red. E. Nurczyńskiej-Fidelskiej i Z. Batki, Łódź 1997.

2. Adaptacja nie jest przekładem dzieła literackiego na filmowe, z powodu odrębności tworzywa: język literatury, dźwięczące obrazy;
3. Centralnym przedmiotem filmu i powieści w świetle współczesnych teorii adaptacji jest zdolność opowiadania;
4. Problem związany z wiernością adaptacji jest kwestią źle postawioną, pewnego rodzaju mitem, a samo pojęcie „wierności literatze” czy „wierności duchowi” oryginału nie wiele wyjaśnia;
5. Adaptacje filmowe są aktami „twórczej zdrady”, nie przyświeca im idea dochowania wierności;
6. Adaptacja filmowa jest świadectwem odczytywania tekstu przez reżysera, może nosić na sobie piętno lektury widza;
7. Różnorodność i wielość zrealizowanych modeli adaptacji z trudem poddaje się próbom klasyfikacji, w związku z tym istnieje tyle rodzajów adaptacji, ile adaptowanych dzieł literackich;
8. Historyczna zmienność adaptacji;
9. Nie istnieje przepis na dobrą adaptację, można jedynie teoretycznie intuicyjnie do niego się zbliżyć.

Końcowym efektem zabiegów adaptacyjnych jest dzieło wirtualne powstające w umyśle widza: „Widz nie jest rozdarty między oglądaniem filmu a przypominaniem sobie książki, lecz zmierza ku zbudowaniu jedności, która nie jest już dłużej tylko książką, ani nie jest wyłącznie filmem, właściwie w danym momencie oglądanym. Percepcja ukierunkowana zostaje na stworzenie syntezy, która rodzi się tylko w umyśle widza i nigdzie poza tym nie istnieje. Końcowym wytworem oglądania filmu będącego adaptacją książki jest więc dzieło wirtualne”<sup>79</sup>.

Dzieła wirtualne są dostępne indywidualnym odbiorcom, swoim autorom, trwając w pamięci. Całokształt zagadnień związanych z tajemnicą udanej adaptacji jest tematem książki *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury* (1998).

Helman, analizując 21 wybranych przez siebie filmów, stara się odpowiedzieć na pytanie czy istnieją powieści filmowe i niefilmowe, poddające się procesowi adaptacji oraz niemożliwe do transpozycji na ekran. Zasadniczym fenomenem staje się tzw. proces „twórczej zdrady” adaptatora wobec pierwowzoru literackiego, która umożliwia mu wyjście ku współczesnym odbiorcom. Nie można też zaprzeczyć, iż literatura to najobfitsze źródło inspiracji dla twórców kina.

Robert Arnold, Nicholas Peter Humy, Ana Lopez to autorzy pracy *Rereading Adaptation: A Farewell to Arms*<sup>80</sup> (1983). Analizując *Pożegnanie z bronią* Hemingwaya dokonaną przez Franka Borzage, doszli do wniosku, iż błędne jest mniemanie, że filmy powstające na podstawie tekstów literackich są dziełami niezależnymi, autonomicznymi. Ich zdaniem dzieła te noszą na sobie znamiona procesu adaptacji, ową technikę twórczą w świetle rozważań autorów pracy można opisać jako reartykulację określonego dyskursu, który pociąga za sobą podwójną transformację me-

<sup>79</sup>A. Helman, *Dzieło wirtualne jako efekt filmowej adaptacji literatury*, [w:] *Wokół problemów adaptacji filmowej*, pod red. E. Nurczyńskiej-Fidelskiej i Z. Batki, Łódź 1997.

<sup>80</sup>R. Arnold, N.P. Humy, A. Lopez, *Rereading Adaptation: A Farewell to Arms*, Iris 1983, vol. 1, nr 1.

dium i autora. Z filmu *Pożegnanie z bronią* wyłaniają się cztery instancje autorskie: Hemingway, reżyser Hayes (główna rola żeńska) i wytwórnia Paramount Pictures. Filmu nie należy „odczytywać” w oderwaniu od kontekstu instytucji społecznych, kulturowych i ekonomicznych, które kierują ich obiegiem.

Jan Marie Peters w *Sprechakttheoretische Ansätze zum Vergleich Roman-Film*<sup>81</sup> stwierdza, iż podstawą powieści jest tekst narracyjny, rozumiany jako proces komunikacji między fikcyjnym nadawcą i odbiorcą, kreowanymi przez tekst. Autor stara się odpowiedzieć na pytanie, jakie możliwości opowiadania ma do dyspozycji film w porównaniu z powieścią. Film i powieść posiadają zdolność przedstawiania historii oraz kreowania kontaktu komunikacyjnego (mediacji) między czytelnikiem/widzem a tą historią.

Seymour Chatman<sup>82</sup> sformułował wiele sądów na temat adaptacji, analizując film *Kochanica Francuza* Reisz, który jego zdaniem jest nowym typem transpozycji tekstu literackiego na filmowy. Krąg zainteresowań autora skupia się wokół następujących zagadnień: dyskursu narracyjnego, relacji między różnymi typami tekstu, filtr i punkt widzenia.

John Orr jest redaktorem pracy zbiorowej *Cinema and Fiction. New Modes of Adapting 1950–1990* (1992)<sup>83</sup> poświęconej kolejnej wizji adaptacji filmowej. Orr we wstępie przypomina, jak różne dzieła poddawane są procesowi adaptacji: rozległe powieści, krótkie opowiadania, bestsellery. Cechą współczesnych transpozycji ekranowych jest „ulepszanie” pierwotnych tekstów często słabych powieści. Film i literatura mają formę narracyjną i są referencyjne, literatura pięknie odwołuje się do języka, film do rzeczywistości. Orr uważa, że współczesna adaptacja to swego rodzaju obraz – książka (pictures – book), werbalność i wizualność zostają zorganizowane w formę – collages.

Wacław Osadnik w książce *Adaptacja filmowa jako przekład* (1995) wprowadza rozumienie adaptacji jako przekładu akceptowalnego z teorii wielosystemowości. Teoria ta ma na celu integrację metod czeskiego strukturalizmu, rosyjskiego formalizmu i semiotyki tartuskiej. Adaptacja jest szczególnym przypadkiem tłumaczenia. Teoria wielosystemowości zakłada, że przekład ten to nie proces statyczny, lecz dynamiczny, zależny od różnego rodzaju relacji w obrębie danej kultury. Film oparty na dziele literackim musi spełniać warunek akceptowalności. Osadnik formułuje zasadnicze tezy dotyczące adaptacji:

1. Każdy film jest adaptacją;
2. Adaptacja filmowa to transformacja tekstu wyjściowego (dzieło literackie) na tekst docelowy (dzieło filmowe);
3. Proces produkcji filmowej powinien być rozumiany jako zbiór praktyk adaptacyjnych.

<sup>81</sup>Podaję za: *Słownik pojęć filmowych*, op. cit., s. 31.

<sup>82</sup>S. Chatman, *Coming to Terms*, Ithaca 1990.

<sup>83</sup>*Cinema and Fiction. New Modes of Adapting, 1950–1990*, Ed. by John Orr and Colin Nicholson, Edinburgh 1992

Brian McFarlane w książce *Novel to Film*<sup>84</sup> stereotypizował model adaptacji zgodnie, z którym można dokonać analizy dowolnej adaptacji filmowej. Centralne zagadnienia wiążą się w następujący schemat:

- opowiadanie ma dla filmu i powieści zasadniczy charakter,
- opowiadania tak jak mity należą do struktury głębokiej i dlatego zniosą „najgorszy” przekład.

Na podstawie Koncepcji Rolanda Bartha z jego *Wstępu do analizy strukturalnej opowiadania*, mówiącej o tym, że opowiadanie składa się z funkcji dystrybucyjnych (funkcje właściwe) i integracyjnych (wskaźniki, oznaki), dochodzi do wniosku iż z powieści do filmu przechodzą tylko funkcje, natomiast wskaźniki częściowo. Pierwsze odnoszą się do działań, zdarzeń (przebiegają horyzontalnie), drugie natomiast integrują jednostki z różnych poziomów (przebiegają wertykalnie).

Z powieści do filmu przenosi się przede wszystkim funkcje kardynalne (rdzenie) mające podstawowe znaczenie dla narracji. Wyodrębnienie tego, co należy do opowiadania i nie jest związane z jednym systemem semiotycznym oraz tym, co należy do określonego systemu semiotycznego. Opowiadanie podlega transferowi, wypowiedzenie (aparatus ekspresji) wymaga adaptacji właściwej.

Autorzy publikacji poświęconych związkom literatury i filmu zwrócili uwagę na szeroką perspektywę możliwości posługiwania się w procesie adaptacji elementami pośredniczącymi czy technikami przekładu intersemiotycznego. Taki typ myślenia dominuje w książce: *Film and Literature. A Comparative Approach to Adaptation*<sup>85</sup> pod redakcją Wendella Ayccocka i Machaela Schoencke (1998).

Tadeusz Miczka zwrócił uwagę na pośredniczącą rolę plastyki w adaptacjach filmowych w książce *Inspiracje plastyczne w twórczości filmowej i telewizyjnej Andrzeja Wajdy*<sup>86</sup> (1987). Sformułował tezę, w myśl której adaptacje zrealizowane przez polskiego reżysera opierają się na mediatyzacji „endoplastycznej”, czyli aktualizacji sygnałów plastycznych zawartych w pierwowzorach, oraz mediatyzacji „egzoplastycznej”, czyli na wprowadzeniu do filmów elementów plastycznych umożliwiających konkretyzację określonych treści literackich. „Proces adaptacji dzieł literackich jest z jednej strony pretekstem do zaznaczenia udziału form plastycznych w kształtowaniu obrazu historii i terażniejszości, z drugiej zaś – stwarza okazję do wykorzystania plastyki w charakterze pośrednika między treścią utworu literackiego a jego ukonkretnioną filmową aktualizacją [...]. Niemal każda bowiem adaptacja literacka dokonana przez reżysera opiera się na zagęszczeniu ekspresji plastycznej, a przede wszystkim na wyraźnie zarysowanym repertuarze motywów wizualnych, odsyłających odbiorcę do mitycznych struktur myślenia i działania [...]. Za pomocą kontekstu plastycznego sięga reżyser po znaki zbiorowej pamięci kulturowej”<sup>87</sup>.

<sup>84</sup>B. McFarlane, *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford 1996.

<sup>85</sup>*Film and Literature. A Comparative Approach to Adaptation*, Ed. by W. Ayccock and M. Schencke, Texas 1998.

<sup>86</sup>T. Miczka, *Inspiracje plastyczne w twórczości filmowej i telewizyjnej Andrzeja Wajdy*, Katowice 1987.

<sup>87</sup>Ibidem, s. 159, 210.

Wajda realizuje filmy na podstawie własnego modelu kina opartego na ikonograficznej grawitacji, eklektyzmie form plastycznych.

W zbiorowej pracy *Conrad on Film*<sup>88</sup> (1997) Tadeusz Miczka przedstawia problematykę związaną z adaptacją *Smugi cienia* Conrada w reżyserii Andrzeja Wajdy. Pierwotwór wydaje się być utworem *niefilmowym* i nie uruchamia wyobraźni wizualnej. Rolę pośrednika pomiędzy dziełem literackim a filmowym pełni plastyka rodem z obrazów Thomasa Gainsborough czy Claude'a Lorraine'a. Warstwa ikonograficzna ma swe źródło w fabule, co pozwala zbliżyć się do twórczości Conrada, której istotę stanowi kategoria niedopowiedzenia.

Miczka dokonuje niezwykle interesującego spojrzenia na serial *Dante i piekło* (1985–1988) Toma Phillipsa i Petera Greenwaya w kontekście współczesnej kultury, obdarowując go mianem „postmodernistycznej adaptacji klasycznego tekstu kultury”<sup>89</sup>. Greenway, przekonany o wyczerpaniu tradycyjnych treści i form kultury, zrywa z dotychczasowym pojęciem więzi estetyki i X muzy czy logicznie uporządkowanym ciągiem zdarzeń.

Dekompozycja świata przejawia się we fragmentarycznym potraktowaniu obrazów i dźwięku oraz zastosowaniu radykalnych innowacji pragmatycznych, decydujących o atrakcyjności tych eksperymentów ekranowych. Podstawową kategorią tej poetyki jest intertekstualność. Reżyser prowadzi z widzem rodzaj intertekstualnej, postmodernistycznej gry, otwierając nowe perspektywy ludzkiemu percypowaniu świata. Teoria filmu podejmowała próby objęcia procesu adaptacji w ramy określonych schematów i modeli, które jednak kończyły się niepowodzeniem. Pytania typu: „co to jest adaptacja?”, „czym jest adaptacja” wydają się pytaniami źle postawionymi. Należy zająć się zagadnieniem związanym z refleksją nad sposobem funkcjonowania adaptacji we współczesnej kulturze.

Czy współczesną adaptację filmową, charakteryzującą się wysoką dozą intertekstualności, intermedialności, interdyskursywności, sięgającą do różnych poziomów kultury, można określać nadal tym samym terminem?

Na zjawiska te zwrócił uwagę Tadeusz Miczka w książce *Wielkie żarcie i postmodernizm. O grach intertekstualnych w kinie współczesnym*, która stała się inspiracją niniejszej pracy.

<sup>88</sup> *Conrad on Film*, Edit by Gene M. Moore. Cambridge 1997.

<sup>89</sup> T. Miczka, *DANTE: PIEKŁO Toma Phillipsa Greenwaya jako postmodernistyczna adaptacja klasycznego „tekstu kultury”*, [w:] *Kino o kinie, czyli o autoświadomości sztuki filmowej*, pod red. E. Nurczyńskiej-Fidelskiej i Z. Batki, Łódź 1993.