

Szerokie ujęcie problemu przez naszych Autorów pozwoli, mamy nadzieję, na choć częściowe zgłębienie zjawiska adaptacji w kulturze.

Zachęcamy do przesyłania artykułów do działu „Varia” niezależnie od terminów kolejnych numerów. Mamy również nadzieję, że dobra „tłumaczeniowa” passa się utrzyma i nadal będą do nas spływać prace przekładowe oraz przekłady autorskie wraz z analitycznym komentarzem. Na koniec nie pozostaje nam nic innego, jak tylko zaprosić do lektury tego i kolejnych numerów „Bez Porównania”.

Patrycja Oleś

Jadwiga Wszółek

Kamień na kamieniu* Wiesława Myśliwskiego i *Droga Ryszarda Bera* – porównawcza analiza mikrostruktury

Każde przeniesienie dzieła literackiego na ekran wiąże się w sposób nieunikniony z modyfikacjami wynikającymi z charakteru różnych systemów, jakimi są literatura i film. Celem tej pracy jest przedstawienie zależności filmu od literackiego pierwowzoru na podstawie analizy trzech wybranych epizodów *Drogi Ryszarda Bera* – adaptacji filmowej *Kamienia na kamieniu* Wiesława Myśliwskiego. Budowę tych epizodów rozpatrzę w odniesieniu do ich odpowiedników powieściowych.

Wieloaspektowa analiza przenoszenia jakości literackich na utwór filmowy na poziomie mikrostruktury obu dzieł nie należy do często stosowanych metod badania relacji między dziełem literackim i adaptacją, czego dowodzi dokonany przez Alicję Helman przegląd stanowisk badaczy zajmujących się tą tematyką¹. W studiach nad wiernością adaptacji wobec oryginału oraz nad strategiami przekładu wyróżnia się nurt poszukiwania adaptacyjnych kluczy, w oparciu o które konstruowane są dzieła filmowe. Do kluczy tych należą: przeniesienie struktury narracyjnej, nastroju pierwowzoru, sposobu kreacji bohatera, zachowanie warstwy ideowej, kontekstu historycznego, kulturowego, wykorzystanie motywu itd. W takim ujęciu badanie elementów mikrostruktury po pierwsze zwykle nie stano-

* Niniejszy artykuł stanowi skróconą wersję pracy licencjackiej napisanej i obronionej w Katedrze Komparatystyki UJ w 2012 roku.

¹ *Słownik pojęć filmowych*, red. A. Helman, t. 10, Kraków 1998, s. 7–42 (*Adaptacja*). Zob. także J. Kuźnicka, *Gry adaptacyjne we współczesnym kinie*, Piotrków Trybunalski 2003, s. 11–45.

wi celu, lecz służy formułowaniu uogólniających wniosków, pozwalających na tle pierwowzoru zinterpretować dzieło filmowe jako całość, po drugie zaś wiąże się z analizą obu utworów jedynie w wąskim zakresie obranego zagadnienia².

Wyjątek pod tym względem stanowią opracowania opierające się na idei postrzegania adaptacji jako odmiany przekładu intersemiotycznego, który Maryla Hopfinger definiuje jako „przełożenie komunikatu sformułowanego w jednym systemie semiotycznym w taki sposób, by dzięki wyborowi najodpowiedniejszych znaków z innego systemu znakowego i najodpowiedniejszej ich kombinacji otrzymać komunikat, którego znaczenia będą zbieżne ze znaczeniami komunikatu przekładanego”³. Ten model adaptacji filmowej, który Helman ujmuje jako poprawny, ale nie uniwersalny, ponieważ przekład intersemiotyczny wymaga zachowania sensów tekstu pierwotnego⁴, w przypadku mojej analizy wydaje się pomocny. Film Bera ma bowiem charakter interpretacji dzieła literackiego (współtwórcą *Drogi* jest autor literackiego pierwowzoru) i da się go określić jako adaptację wierną, w znaczeniu jakie przypisuje takiej adaptacji Siegfried Kracauer – jest ona „próbą udaną zachowania nienaruszonych istotnych treści i akcentów dzieła”⁵, czy inaczej – można go nazwać adaptacją nastawioną na pierwowzór literacki, na „odtworzenie środkami filmowymi całej jego wyjątkowości”⁶.

O adaptacjach *Kamienia na kamieniu* nie powstało jeszcze żadne opracowanie naukowe. Jedynymi oznakami recepcji są recenzje po premierach

² Zob. analizy zawarte w zbiorach: *Adaptacje, adaptacje...*, red. S. Bobowski, Wrocław 2009 (Studia Filmoznawcze, t. 30); „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 26–27 (*Adaptacje filmowe*); *Poloniści o filmie*, red. M. Hendrykowski, Poznań 1997 (Biblioteka Literacka „Poznańskich Studiów Polonistycznych”, t. 6).

³ M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974 (Rozprawy Literackie, t. 4), s. 21.

⁴ Por. A. Helman, *Modele adaptacji filmowej (próba wprowadzenia w problematykę)*, w: *Film. Sztuka i ideologia*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1981 (Studia Filmoznawcze, t. 2), s. 76.

⁵ S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. W. Wertenstein, Gdańsk 2008, s. 278.

⁶ W. Frąc, *Uwierzyć w kino. Refleksja wokół adaptacji filmowej „Solaris” Stanisława Lema*, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 26–27 (*Adaptacje filmowe*), s. 124.

kinowych lub telewizyjnych⁷. Mnie jednak interesuje nie recepcja, a zagadnienie procesu twórczego. Kontekst do badań tego typu tworzy dla mojej pracy analiza scen *Brzeziny* Andrzeja Wajdy dokonana przez Piotra Lisa. Badacz za punkt wyjścia przyjmuje ideę przekładu intersemiotycznego⁸.

Wszystkie elementy *Drogi* opisywane przeze mnie jako nacechowane semantycznie traktuję jako wprowadzone do filmu intencjonalnie. Epizod definiuję w pracy jako całość kompozycyjną, na którą składa się w przypadku adaptacji seria logicznie i dramaturgicznie powiązanych scen. Takie rozumienie epizodu bliskie jest pojęciu filmowej sekwencji scen, posługuję się nim jednak dlatego, że funkcjonuje ono zarówno w terminologii filmoznawczej, jak i literaturoznawczej. Przez ekwiwalent rozumiem zaś równoważnik, odpowiednik wskazanej przeze mnie jakości tekstowej skonstruowany w filmie za pomocą środków właściwych sztuce kina.

Na koniec pragnę zaznaczyć, iż nie każdą adaptację filmową można poddać wykorzystanej przeze mnie metodzie analizy strukturalnej.

I. POWIEŚĆ A FILM – PODSTAWOWE ZALEŻNOŚCI NA POZIOMIE FABUŁY, CZASU I NARRACJI

Tytuł adaptacji filmowej wyznacza obszar eksploatacji literackiego pierwowzoru. Materiału fabularnego dostarczył twórcom filmowym rozdział powieści Myśliwskiego pt. *Droga*. W *Kamieniu na kamieniu* gra on ważną rolę przede wszystkim ze względu na kreację głównego bohatera, ponieważ zawarte w nim wydarzenie – wypadek – dzieli życie Szymona na dwie części. Akcja filmu toczy się w dniu wypadku i tym wydarzeniem się zamyka. Adaptacja modyfikuje więc porządek czasowy znany z powieści: w *Kamieniu na kamieniu* Szymon poddaje refleksji przeszłość po pobycie w szpitalu, tymczasem w *Drodze* znajduje się on w czasowym centrum życia – po młodości, ale przed okresem kalectwa.

⁷ Recenzje *Drogi*: L. Klimczak, *Prawda przebytej drogi*, „Ekran” 1981, nr 19, s. 10–11; H. Samsonowska, *Zderzenie czołowe*, „Kino” 1981, nr 183, s. 14–16.

⁸ P. Lis, „*Brzezina*” Andrzeja Wajdy. *Przekład intersemiotyczny i autonomia dzieła filmowego*, w: *Film. Sztuka i ideologia*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1981 (Studia Filmoznawcze, t. 2), s. 127–144.

W wykreowanej w ten sposób terażniejszości da się zaobserwować pierwsze kontrasty, żywe reakcje ludzi na nowe wkraczające brutalnie w rzeczywistość tradycyjnej wsi. Rozkład bliskiego Szymonowi świata nie jest tak zaawansowany jak w powieści, gdzie bohater w momencie powrotu do wioski orientuje się, że proces urbanizacji odmienił nie tylko cechy jej krajobrazu, ale i zamieszkującą ją społeczność. Także mitologizacja przeszłości nie zachodzi w psychice Szymka tak wyraźnie jak w utworze Myśliwskiego, w którym Szymon spogląda na swe życie z perspektywy poszpitalnej⁹.

Tytuły rozdziałów *Kamienia na kamieniu* to tematy stanowiące ramy wspomnień bohatera, będące ośrodkiem jego dygresji¹⁰. Snucie refleksji w granicach wyznaczonych takim tytułem-hasłem dało więc twórcom *Drogi* gwarancję uchwycenia pewnej całości. Adaptacja Bera zyskała ponadto spójną kompozycję dzięki klamrze utworzonej z elementów fabuły rozdziału: pierwszy rozgrywający się w terażniejszości epizod filmu przedstawia śmierć kury na drodze o świcie, ostatni – wypadek Szymona o zmierzchu. Konstrukcję filmu oparto na wyraźnym schemacie akcji.

Narracja obu dzieł ukazuje proces myślenia Szymona. W *Kamieniu na kamieniu* narrator przywołuje obrazy chaotycznie, bez określonego porządku zmienia płaszczyzny czasowe i przestrzenne¹¹, np.

- odgłos szumu przywodzi bohaterowi na myśl rzekę, wątek kobiecy spaja dwa epizody rozgrywające się w innych miejscach

A siano z łąki co dopiero zwiezione, to dziewczyna jakby łąką ścieliła się pod tobą.
I jak z łąki nagrzanego buchało z niej słonkiem. I pasikoników jakbyś słuchał z głową na tej łące, krew tak w niej s z u m i a ła. [podkr. moje, J.W.]
Albo wystarczyło pójść w południe nad rzekę, gdzie dziewczyny się kąpały.¹²

⁹ Warto w tym miejscu odnieść się do *Kamienia na kamieniu* – drugiej adaptacji filmowej Ryszarda Bera, w której reżyser sceny retrospektywne przedstawił w zmienionej na ciepłą kolorystyce.

¹⁰ Por. M. Makuchowska, *Językowa realizacja kompozycji czasowej w powieści Wiesława Myśliwskiego „Kamień na kamieniu”*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Powstańców Śląskich w Opolu” 1989, „Językoznawstwo”, s. 58.

¹¹ Por. J. Detka, *Pomiędzy gawędą a strumieniem świadomości (uwagi o narracji w prozie Wiesława Myśliwskiego)*, „Studia Kieleckie” 2003, „Seria Filologiczna” nr 4, s. 133.

¹² Wszystkie odwołania do *Kamienia na kamieniu* za wydaniem: W. Myśliwski, *Kamień na kamieniu*, Szczecin 1986. W nawiasie podaję skrót „Knk” i numer strony, tu: s. 58.

- czasownik wyrażający tę samą czynność powoduje przejście temporalne i przestrzenne

I Zosia s z ła. Coraz bliżej i bliżej.
A zimą s z ł o s i ę, gdzie pierze darli, groch łuskali. [podkr. moje, J.W.] (*Knk*, s. 59)

- łącznikiem dwóch wspomnień staje się to samo pojęcie, przedmiot

A w p s z e n i c y nie trza żadnych umizgów. P s z e n i c a jakby rozebrane łoże.
P s z e n i c a gorąca, słońce nad p s z e n i c ą. Dziewczyna się słała, a ty ją z kłosami, z ziarnem, jakbyś gołymi rękami chleb z pieca wyjmował.
Diabeł widać mnie podkusił, żeby zasiać p s z e n i c ę po tamtej stronie drogi.
[podkr. moje, J.W.] (*Knk*, s. 60)

Powieściową fabułę charakteryzuje inwersja czasowa, w filmie zaś respektowana jest chronologia. W adaptacji bodźce z terażniejszości wywołują wspomnienia – asocjacje regularnie kierują więc Szymona ku przeszłości, np.

- pławienie konia > wspomnienie kąpiących się w rzece dziewcząt,
- przejechana kura > wspomnienie stołu i ugotowanej przez matkę kury,
- jedzenie chleba > wspomnienie matki wyrabiającej ciasto na chleb,
- podobająca się Szymkowi dziewczyna na wozie > wspomnienie ułanów i jadącego z nimi „anioła”.

Na poziomie scen filmowych spoiwami stają się przedmioty i zjawiska – symbole znaczeniowo ważne w epizodach sąsiadujących ze sobą płaszczyzn temporalnych. Efekt taki osiągniany jest często w adaptacji za pomocą techniki montażu łącznikowego.

O zmianie płaszczyzn czasowych informuje w powieści szereg środków językowych, przede wszystkim użycie form czasu przeszłego¹³, film zaś z zasady operuje tylko czasem terażniejszym. W *Drodze* momenty wejścia w przeszłość nie są wyznaczane przez żadne znaki przestankowe, a jedynie przez zwykłe cięcie¹⁴. O tym, że akcja przeniosła się w inną płaszczyznę czasową, świadczy przede wszystkim strona wizualna filmu – wygląd

¹³ Więcej na ten temat zob. M. Makuchowska, dz. cyt., s. 55–62.

¹⁴ O technikach montażu retrospektywnego w filmie zob. J. Płażewski, *Język filmu*, Warszawa 2008, s. 196–197.

głównego bohatera, a także inny krajobraz wsi (np. zauważalna różnica między drogą polną a asfaltową). Zdarza się, że scenę retrospektywną poprzedza zbliżenie na zamysłoną twarz wspominającego bohatera, tak jak to się dzieje w pierwszej scenie filmu.

Choć ciągi asocjacyjne uruchamiane są w obu dziełach na nieco innych zasadach, charakteryzuje je podobieństwo. Twórcy filmowi starali się oddać sposób, w jaki w pierwowzorze prezentowane są przez narratora zdarzenia i wątki.

W odróżnieniu od powieści, w której Szymon jest podmiotem i obiektem narracji, należy do świata przedstawionego, a więc posiada ograniczone kompetencje i wiedzę o świecie¹⁵, w adaptacji narracja nie jest jednostajna – albo skłania się ku subiektywizacji przekazu (punkt widzenia Szymka lub innych postaci, np. uczestników zabawy), albo przekształca się w narrację auktorialną (kamera jest obiektywna, tj. nie można jej przypisać do żadnego uczestnika sceny). O ile więc w przypadku powieści można doszukiwać się znamion kreowania przez Szymona przeszłości¹⁶, o tyle zmienność technik narracyjnych użyta w scenach *Drogi* temu zaprzecza. Pytanie o podmiot filmowy pozostaje pytaniem otwartym.

II. ANALIZA STRUKTURALNA EPIZODÓW

Epizod I – Szymek i Zosia

Pierwszy epizod filmu ma charakter ekspozycji – przedstawia postać głównego bohatera i zarysowuje problematykę utworu: konfrontowanie przez Szymona chwili obecnej z przeszłością. Kompozycja kłamrowa epizodu ujmuje retrospekcje w ramy terażniejszości: podstarzały Szymon, pławiąc konia w rzece, wspomina swoje doświadczenia erotycznie związane z tym miejscem.

¹⁵ Por. B. Czubaj, *Jedno znaczyć to za mało. O powieściach Wiesława Myśliwskiego*, „Prace Naukowe WSP w Częstochowie” 2003, „Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury” nr 9, s. 93.

¹⁶ Zob. B. Kaniewska, *O sposobach i funkcjach mityzacji. Nowak – Myśliwski – Redliński*, „Pamiętnik Literacki” 1990, nr 3, s. 91–113.

Podstawę fabularną epizodu tworzy fragment powieściowy dotyczący kąpiących się w rzece dziewcząt. Zaś szczególne walory estetyczne zawdzięcza on ekwiwalentyzacji nastroju zbudowanego za pomocą środków literackich w innych miejscach rozdziału. Przyjrzyjmy się zmetaforizowanym opisom letniej przyrody, które posłużyły twórcom filmowym jako źródło inspiracji:

A siano z łąki co dopiero zwiezione, to dziewczyna jakby łąką ścieliła się pod tobą. I jak z łąki nagrzaną buchało z niej słonkiem. I pasikoników jakbyś słuchał z głową na tej łące, krew tak w niej szumiała. (*Knk*, s. 58)

Latem świat na oścież otwarty, sady, łąki, pola, las, kopki, sterty, zagajniki. Niepotrzebna ci chałupa, wystarczyło niebo nad głową. Latem krew w dziewczynach gorętsza, bo w polach nagrzaną. Latem nie musiałeś się nawet za nimi uganiać, bo ci same w ręce lały. Czasem ty na swoim polu jęczmień kosą kładłeś, a ona na swoim obok rznąła sierpem pszenicę, to wystarczyło z twojego jęczmienia przejść na jej pszenicę [...]. A w pszenicy nie trza żadnych umizgów. Pszenica jakby rozebrane łoże. Pszenica gorąca, słońce nad pszenicą. Dziewczyna się słała, a ty ją z kłosami, z ziarnem, jakbyś gołymi rękami chleb z pieca wyjmował. (*Knk*, s. 60)

Adaptacja filmowa, podobnie jak jej literacki pierwowzór, akcentuje więź łączącą kobiecość z przyrodą. Wyraża się to w warstwie obrazowej filmu: nagie ciało Zosi wkomponowane w sierpniowy krajobraz tworzy z nim jedność w najdrobniejszych szczegółach – nawet kolor włosów dziewczyny zlewa się z kolorem zboża. Ubrania bohaterów łączą odcienie zieleni i biel, przez co zarówno w ujęciu na łące, jak i w pszenicy z tła wyróżnia się jedynie śnieżnobiała koszula Szymka¹⁷.

Poczucie braku ograniczeń, wolności ujęte w powieści w słowach „latem świat na oścież otwarty” oddano w filmie przez odpowiednie dobranie proporcji sylwetek ludzkich w stosunku do całej powierzchni obrazu. Uwagę widza zwracają bowiem plany ogólne i pełne, ukazujące otwarte przestrzenie i bohaterów w relacjach z otoczeniem. Tło wydarzeń staje się nośnikiem znaczenia, a zbliżenie i detal używane są oszczędnie i służą przede wszystkim zilustrowaniu stanu psychicznego Szymka.

¹⁷ Kolor biały posiada w filmie specyficzne konotacje: sugeruje czystość (w analizowanym epizodzie), a także niewinność ofiary (kolor zabitej kury i ubrania Szymona w czasie wypadu).

W epizodzie filmowym chłopak wyprowadza Zosię z wody, zabierając jej rzeczy. Dziewczyna podąża za nim najpierw w górę, po piaszczystej skarpie, potem przez las i łąkę. Tam schylona i zasłaniająca do tej pory swe ciało Zosia prostuje się – opada z niej zawstydzenie. Następujące w tej chwili zbliżenie ukazuje widzowi reakcję Szymka: głupawy uśmiech przechodzi w rodzaj zdziwienia świadczącego o tym, że urzekło go piękno dziewczyny albo że nie przewidział takiego obrotu sprawy. Mimikę Szymka dopełnia gest – wypuszcza z rąk ubranie i cofa się, obserwując nagą piękność. Ponieważ osiągnął już to, co zamierzał, pozwala Zosi odebrać skradzione rzeczy. Dziewczyna rusza w ich kierunku, delikatnie stąpając po trawie. Przez moment zatrzymuje się na nich (zbliżenie na jej stopy oraz najazd kamery wyłaniający detal – oczy Szymka wyrażające skupienie), lecz po chwili stawia zdecydowany krok w stronę chłopaka, niedbale potrącając nogą białą bluzkę. Gest Zosi stanowi więc w filmie ilustrację powieściowego zdania: „Latem nie musiałeś się nawet za nimi uganiać, bo ci same w ręce lały”.

Nastrojowość scen epizodu przywodzi na myśl mit rajski, arkadyjski – dziewczyna niczym biblijna Ewa zasłania się listkami drzew, kryjąc przed chłopcem swą nagość. Bohaterowie zostają sami: ujęcie z góry ukazuje dwie postaci w mocnych punktach kadru, ustawione na osi diagonalnej, twarzami do siebie. Przestrzeń ekranu wypełnia wtedy zieleń łąki. Wykorzystanie konwencji malarskiej nadaje kompozycji kadru harmonię i wzbudza w odbiorcy filmu poczucie piękna. Wrażenie wejścia bohaterów w inną rzeczywistość potęguje warstwa dźwiękowa. O ile w powieści przestrzeń wypełniają odgłosy z rzeki („A pisków, wrzasków! Z daleka było słycać, gdzie dziewczyny się kąpią” (*Knk*, s. 58) oraz słowa Szymka skierowane do Zosi: „[...] dziewczyn już nie widać. Słyszysz, jak się kąpią?” (*Knk*, s. 59)), o tyle w filmie jedynym dźwiękiem słyszonym przez bohaterów jest głos Zosi proszącej dwukrotnie o zwrot ubrania („Oddaj, Szymek, oddaj”). W wyidealizowanej scenerii nie ma miejsca na trywialny dialog powieściowy¹⁸.

¹⁸ „– Oddaj, Szymek! Powiem mamie, to ożogiem cię wymłóci! Nie spojrzę na ciebie więcej. I nigdy na zabawie z tobą nie zatańczę! Oddaj, Szymuś, oddaj. Choć spódnice mi zostaw, bo będę płakała. [...] – Tu przyjdź, Zosiu, o, pod tę olszynę, to ci oddam. Tam dalej ci oddam. Jeszcze kawa-

Filmowy Szymek milczy, w pewnym momencie milknie i Zosia – następuje więc całkowite zerwanie więzi z powszedniością. Scenie towarzyszy wówczas wyłącznie nastrojowa muzyka niediegetyczna, czyli skierowana do widza, nieobecna w przestrzeni filmowej.

Dwa ostatnie ujęcia epizodu filmowego, sytuujące Szymka i Zosię na pszenicznym polu, świadczą o tym, że tak jak w powieści, w adaptacji pszenica pojmowana jest jako symbol płodności. W pierwszym z ujęć kamera od dołu pokazuje najpierw oddalającą się twarz chłopca zasłanianą kłosami pszenicy, potem zaś zbliżającą się w jego stronę Zosię. Półzbliżenie uwydatnia kobiece piersi zanurzone jakby w fali poruszanych lekko wiatrem kłosów. Przejście montażowe, któremu towarzyszy zmiana ostrości obrazu, powoduje, że akcent pada raz na sylwetki bohaterów, raz na kłosy z pierwszego planu. W ostatnim ujęciu sfilmowanym w planie ogólnym pszeniczne pole wypełnia zaś już całą przestrzeń kadru. Mężczyzna i kobieta, zwróceniem twarzami do siebie, poruszają się w nim po linii złotego podziału. Dzięki statycznej kamerze widz skupia się wówczas na bohaterach zanurzonych niejako w pszenicznym żywiole¹⁹.

Ekwiwalent filmowy znajduje także sposób zamknięcia powieściowej sceny. W *Kamieniu na kamieniu* Szymek urywa wątek zdawkowymi słowami: „I Zosia szła. Coraz bliżej i bliżej” (*Knk*, s. 59), po czym przechodzi do tematu zimowych wieczorów przy darciu pierza i łuskaniu grochu. Powieściowy narrator zakończenie sceny pozostawia więc wyobraźni odbiorcy. Podobnie jest w filmie. W ostatnim ujęciu na pszenicznym polu Szymek, cofając się, wychodzi poza przestrzeń kadru, Zosia zaś kroczy nadal w jego kierunku. Wtedy cięcie zamyka frazę montażową i przenosi akcję w inny wymiar czasowy – w filmową teraźniejszość. Ujęcie dopełnia się więc w imaginacyjnej przestrzeni pozakadrowej.

łeczek i ci oddam. Tu ci oddam. W tamtym słońku. W tamtym cieniu. Nie wstydź się tak, mnie nie musisz się wstydzic, a dziewczyn już nie widać.” (*Knk*, s. 59)

¹⁹ Warto zauważyć, że powieściowe porównanie: „pszenica jakby rozebrane łoże” zostało zilustrowane w kilku jeszcze epizodach adaptacji (np. Terenia i Heniek całujący się na pszenicznej furze).

Epizod II – śmierć kury

Z sielskiej krainy wspomnień Szymon zostaje wyrwany wypadkiem na drodze, w którym ginie jego kura. Zawierający to zdarzenie drugi epizod adaptacji pełni funkcję zawiązania akcji filmu. To w nim zarysowuje się podstawowy konflikt na linii społeczność wiejska – „nowe”, wkraczające do wsi pod postacią drogi i samochodów.

Najważniejszą różnicę między wersjami powieściową i filmową epizodu stanowi sposób przedstawienia mieszkańców wsi. W utworze Myśliwskiego Szymon wspomina: „Wyskoczyłem na drogę, z głową do połowy w mydle, z brzytwą w ręku, w koszuli na wypust. Widzę, stoi kupka ludzi na drodze, a w środku moja przejechana kura” (*Knk*, s. 46–47). We fragmencie literackim dotyczącym tego zdarzenia rola mieszkańców wsi ogranicza się do komentowania samego faktu wypadku: narrator cytuje skąpe wypowiedzi sąsiadów odnoszące się do wyglądu samochodu-sprawcy. Szymon zabiera zabite zwierzę i opuszcza zgromadzonych sprzeczących się o banały – kolor samochodu. Dalej następują jego refleksje na temat destrukcyjnej siły nowej drogi, stwarzającej zagrożenie również dla człowieka. Natomiast epizod filmowy odwraca powieściowy porządek – to Szymon zachowuje w nim bierność, pierwsze ujęcia po wypadku przedstawiają zaś żywe reakcje mieszkańców wioski zbiegających się do ptasiego trupa z okrzykami: „Jezu, zabił! Kurę zabił!”, „Ty zbój! Żebyś nie dojechał!”. Z ekranu słychać złorzeczenia kierowane w stronę aut. Jak dowiemy się z ust jednej z kobiet, nie po raz pierwszy przyniosły one śmierć niewinnemu stworzeniu²⁰.

Nieobecny na kartach powieści lament nad ofiarą drogi wyolbrzymia w adaptacji znaczenie wypadku, w którym z punktu widzenia odbiorcy filmu zginęła „tylko” kura. Dla wiejskich gospodarzy każda śmierć jest jednak równie ważna i godna szacunku. Taką postawę wyrażają oprócz tej sceny dwa inne fragmenty filmowe:

²⁰ Jak już zaznaczyłam, niewinność symbolizuje biały kolor kury. Co równie ważne, jej śmierć nastąpiła w niedzielę, w dniu odpustu, a do tego w chwili, w której mieszkańcy wioski modlili się nieopodal pod kapliczką.

- dodana w adaptacji scena, w której Miecio odwiedza Szymona i, zauważwszy martwą kurę, wygłasza nad nią monolog przypominający w swej początkowej fazie mowę pogrzebową (Miecio informuje o dziejach życia kury, o tym, jak długo trwało i ile trudu kosztowało jej wyhodowanie, wyraża zadumę nad jej śmiercią);
- zmodyfikowana w stosunku do utworu Myśliwskiego opowieść starego Kusia o śmierci kobyły – agonii zwierzęcia towarzyszyła modlitwa właściciela.

Stosunek do zwierząt wyznacza na wsi wartość człowieka²¹. Skrajnie różną postawę prezentują tymczasem główni użytkownicy drogi – samochody. Świadczy o tym wypowiedź jednej z bohaterek filmowego epizodu: „Nasz Reks już był zabity, a oni po nim jeździli. Jeździli!”.

Warto zauważyć, że w przeciwieństwie do sceny powieściowej, w której z aut wychylają się głowy ich właścicieli, a więc istnieje podział na podmiot kierujący i maszynę²², w adaptacji filmowej kierowcy wydają się zrosnięci z kadłubami pojazdów w jedną całość – z za szyb nie widać nawet ich twarzy. Gdy w dodanym w stosunku do literackiego pierwowzoru ujęciu samochód przystaje na chwilę, by wysłuchać zarzutów ludzi, obiektyw kamery ustawionej obok pojazdu pokazuje tylko jego maskę, przednie koło oraz lusterko nieodbijające twarzy kierowcy. Korrespondująca z wizjami futurystów kreacja samochodów wyostreza więc znany z powieści kontrast między obiema stronami sporu. W konfrontacji wieśniaków z autem – reprezentantem obcego żywiołu zostaje ono ukazane jako istota całkowicie zamknięta na dialog, obojętna. Nie jest to obojętność wynikła z ludzkiej złośliwości a obojętność zaprogramowana, tym bardziej więc przerażająca. W epizodzie filmowym samochód

²¹ O ważnej roli zwierząt w świecie wiejskim utworów Myśliwskiego zob. E. Kornacka, *Zwierzyniec Wiesława Myśliwskiego*, w: *O twórczości Wiesława Myśliwskiego (w siedemdziesiątą rocznicę urodzin pisarza)*, red. J. Paclawski, Kielce 2001, s. 233–245.

²² „Jeszcze trąbią, stukają się w czoła, wymachują przez szyby, a niejeden i szybkę opuści i wyzywa cię, na czym świat stoi. [...] Albo woda po deszczu niech stoi na drodze, to cię jeden z drugim jeszcze naumyślnie ochlapie. I potem śmieje się z za szyby, ciul. A jedzie z babą, to i baba się śmieje. Z najduchami, to i najduchy mają z ciebie uciechę.” (*Knk*, s. 47)

odjeżdża z pośpiechem – skargi ludzi odbiły się od jego metalowego pancerza.

Tak jak w powieści, w filmie śmierć kury staje się punktem wyjścia do rozważań na temat równie jak zwierzęta zagrożonej na drodze jednostki ludzkiej²³. W tym kontekście interesujące wydaje się nawiązanie w jednym z ujęć do stylistyki teatralnej. Oto kolejne kadry ukazują grupę mężczyzn w planie amerykańskim, podchodzących wolnym krokiem w stronę obiektywu kamery. Tło ogranicza się stopniowo, uwaga widza skupia się na słowach kierowanych przez przedstawiciela grupy wprost do kamery, w sposób przypominający monolog sceniczny. Wysuwający się na czele mężczyzna jak przewodnik chóru greckiego komentuje zdarzenie, oceniając zachowanie aut już od dawna naruszających spokój wioski, i wygłasza uniwersalne prawdy (np. „Tylko co to za śmierć od auta? Nawet pamięć po takiej śmierci to jakby splunął na drodze”, „Czy po takiej śmierci też jest wieczność?”, „Od swojego przeznaczenia i autem nie ucieknie”). Słowa te są w istocie refleksjami powieściowego Szymona wypowiedzianymi w filmie przez inną osobę²⁴. Dzięki takiej konstrukcji ujęcia twórcy filmowi osiągnęli patos, podkreślili wagę pytań o miejsce człowieka w nowym świecie rządzonego przez bezduszne twory cywilizacji.

Choć w epizodzie filmowym na plan pierwszy wysuwa się jednolita, skonsolidowana wobec zagrożeń zewnętrznych zbiorowość wiejska, przegrywa ona w konfrontacji z autami. Nowa droga i jej użytkownicy są siłą destrukcyjną, uderzającą w świat wsi jako koherentną całość. Siła ta nie tylko stanowi zagrożenie fizyczne, ale ponadto osłabia więzi łączące miejscową społeczność – samochód przejeżdża między zgromadzonymi, symbolicznie rozdzielając grupę na dwie części.

Podobną wymowę posiada scena „jeżdżenia po mowie”, która ilustruje i rozwija wyróżnione przeze mnie zdanie fragmentu powieściowego:

²³ Wypowiedź filmowa mieszkańca wioski: „Bez przerwy tylko auta, auta, auta. Jakby dla samych aut ją zbudowali, a o ludziach zapomnieli. A czy to już same auta żyją na tym świecie?”.

²⁴ Podobnie jak poprzedni cytat filmowy.

Bo wieś nasza przy tej drodze jakby przy wezbranej rzece. Patrzą ludzie, a ona płynie i płynie. I nawet jakby na dwie wsie wieś naszą rozdzieliła [...]. Czy sąsiad z sąsiadem niech z naprzeciwka wyjdą przed chałupy, to nie zbliżą się ku sobie, jak to dawniej, żeby zakurzyć, pogadać. Tylko każdy kurzy po swojej stronie i każdy ze swojej paczki. I gadają jakby głuchy do głuchego. Zresztą co można pogadać, gdy jeden na jednym brzegu, drugi na drugim i bez przerwy auta po ich mowie jeżdżą. [podkr. moje, J.W.] Mniejsze można jeszcze przekrzyczeć, ale ciężarówce nie dadzą nawet słowom z gardła wyjść. (Knk, s. 40–41)

Oto filmowy Szymon, przygotowując na obiad zabitą kurę, słyszy wołanie zza okna. Otwiera je i widzi Bartłomieja Kusia usiłującego przekrzyczeć hałas przejeżdżających samochodów, by ostrzec go przed nadchodzącą burzą. Nieprzerwany ciąg aut na drodze (będący obrazowo-dźwiękowym równoważnikiem powieściowego porównania drogi do wezbranej rzeki) wymusza żywą gestykulację staruszka, wymachiwanie laską. Jego próba skontaktowania się z Szymonem wydaje się komiczna i zarazem żałosna. To znak bezsilności człowieka, który całego siebie zdaje się zamieniać w krzyk głuszony jazgotem silników. Odpowiednie usytuowanie kamery (obniżenie jej pozycji w stosunku do ustawienia na wprost) wydobywa tragizm sytuacji – w centrum kadru pozostają samochody, ich metalowe maski z dokładnie widocznymi tablicami rejestracyjnymi, tymczasem staruszek pojawia się jedynie w tle, i to fragmentarycznie.

Koncentrujący się wokół motywu drogi epizod adaptacji oddaje atmosferę wzniosłej bezradności w obliczu nowego, charakterystyczną nie tylko dla jego odpowiednika literackiego, ale i dla całego rozdziału powieści. W filmie droga również rozdziela, alienuje, utrudnia kontakty między mieszkańcami wsi (w powyższej scenie Szymon wychyla się co prawda za parapet, ale po chwili natężonego wsłuchiwania się w słowa sąsiada zamyka okno²⁵).

Użyte do scharakteryzowania nowej rzeczywistości zbliżenia i niepełne, ograniczające perspektywę plany akcentują ruch, pośpiech, agresję,

²⁵ Okno to ważny nośnik znaczenia w sztuce filmowej. W tym przypadku symbolizuje zamknięcie Szymona na wrogi świat. Jednak nawet własny dom nie zabezpiecza bohatera przed wpływami z zewnątrz – przestrzeń wnętrza przenika w adaptacji hałas z drogi. Okazuje się więc, że jedynym sposobem na ucieczkę od rzeczywistości jest pogrążenie się we wspomnieniach.

wywołując w ten sposób w widzu uczucie niepokoju, dezorientacji. Wi doczny w zestawieniu tych scen z pierwszym epizodem adaptacji kontrast dwóch wizerunków wsi oddaje wewnętrzny dynamizm świata przedstawionego powieści²⁶.

Epizod III – zabawa

Szczególnie ważne zarówno dla powieści, jak i dla filmu ze względu na charakterystykę Szymka są sceny retrospekcyjne rozgrywające się na wiejskiej zabawie. Przedstawiający je epizod filmowy podzielony został na dwie części: pierwsza ukazuje przybycie Szymka i jego „pójście w tany”, druga skupia się wokół motywu bójki. Między obie części wpleciono krótkie ujęcie z teraźniejszości ukazujące upływ czasu. W pracy tej zajmę się analizą części pierwszej.

W *Kamieniu na kamieniu* wątek zabaw wprowadza narrator następująco:

A nie przepuściłem ani jednej zabawy, i nie tylko w naszej wsi, w całej okolicy. Nieraz szło się na piątą i dziesiątą wieś, gdy się człowiek dowiedział, że gdzieś tam zabawa. A że umiałem się jak mało kto bawić, wszędzie byłem widziany z otwartymi rękami i znany daleko. Hej! przyszedł Szymek Pietruszka, to wiadomo było, że zabawa będzie ogień. W drzwiach się człowiek ukazał, a orkiestra stać! Wszystkie pary stać! Hej, orkiestra, marsza dla Szymka Pietruszki! I orkiestrę jakby na sto koni wsadził. I dopiero w marszu się wchodziło. I od razu szło się do bufetu, środkiem sali. Jak przez kościół nowożeńcy do ołtarza. Wszyscy na bok! A przy bufecie znajomi, nieznajomi, ale wszyscy koledzy. Szymek, Szymuś, przyszedłeś, cześć, kolego, przyjacielu, druhu. Ten nalewa kieliszek, ten podsuwa już nalany, tamten jeszcze większy, ten szklanę, ten kielbasę z ogórkiem. Pij, Szymuś! Nasze kawalerskie! No, to pobawimy się! Hej, górą nasi! (Knk, s. 48–49)

Zawarte w przytoczonym fragmencie wydarzenie – przybycie Szymka na zabawę ukazane jest w sposób schematyczny, w dużym stopniu szkicowy. Narrator nie dąży w tym przypadku do dokładnego opisanie miejsca,

²⁶ Por. E. Pindór, *Proza Wiesława Myśliwskiego*, Katowice 1989 (Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, nr 1043), s. 66.

w którym rozgrywa się akcja, nie zależy mu też na przedstawieniu sylwetek bohaterów biorących udział w zdarzeniu. Występujące we fragmencie obrazowe porównania („orkiestrę jakby na sto koni wsadził” oraz „szło się do bufetu [...] jak przez kościół nowożeńcy do ołtarza”) nie poszerzają wiedzy czytelnika o świecie przedstawionym, a raczej odtwarzają sposób myślenia mieszkańca wioski zestawiającego w niewyszukany sposób pojęcia i zjawiska²⁷. Dzieje się tak, ponieważ celem opowieści o zabawie jest oddanie relacji łączących młodego Szymka ze społecznością wiejską i określenie jego pozycji w tej społeczności. Świadczą o tym dobrane w odpowiedniej formie czasowniki: „byłem widziany”, „byłem znany” (przez KOGOŚ), czy „w drzwiach się ukazał” (nie stanął, czy pojawił się, a właśnie „ukazał” – ukazał się KOMUŚ) oraz liczne wypowiedzi bohaterów włączone bezpośrednio w opowieść narratora²⁸.

Z jednej strony charakterystyka powieściowa przez swe niedookreślenie poszerza więc wachlarz możliwości adaptatorów, z drugiej posiada wyraźnie zarysowaną dominantę. Jak wykażę w toku analizy, odpowiednik adaptacyjny nie modyfikuje znaczeń zawartych w epizodzie powieściowym, lecz wzmacnia jego wymowę za pomocą środków właściwych sztuce filmowej.

Pojawienie się Szymka na zabawie, ograniczone w powieści do wkroczenia bohatera na próg sali tanecznej i udania się do bufetu, poprzedzają w filmie dwa ujęcia. Mimo iż zawierają treści nowe w stosunku do literackiego pierwowzoru, ujęcia te wraz z innymi tworzą spójny wizerunek Szymka, jednakowo określają jego status.

Pierwsze z ujęć sytuuje bohaterów na drodze przed budynkiem, w którym odbywa się zabawa. Szymek na czele kilku kolegów tworzących jakby jego bandę zbliża się do drugiej grupy chłopców stojącej na drodze, po czym obie witają się mocnym uściskiem dłoni i po poprawieniu ubrań ruszają na zabawę. Szymon cały czas znajduje się na czele chłopców.

²⁷ Więcej na ten temat zob. E. Młynarczyk, *Porównania w powieści W. Myśliwskiego „Kamień na kamieniu”*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie” 1994, „Prace Językoznawcze” nr 168, s. 149–155.

²⁸ Więcej na ten temat zob. J. Detka, *Pomiędzy gawędą...*, s. 133–134.

W drugim ujęciu statyczna kamera ustawiona za progiem izby przeznaczonej do tańca pokazuje główne wejście do budynku, a przed nim strażaków usiłujących zapanować nad napierającą młodzieżą. W chwili, gdy wśród niej pojawia się Szymek z kolegami, ustają przepychanki i tłum rozstępuje się, by umożliwić im przejście. Widz obserwuje Szymka wchodzącego do pierwszej izby. Bohater porusza się w centrum kadru (pole widzenia kamery ograniczone jest znacznie po bokach framugami drzwi), cień pomieszczenia uniemożliwia jednak dostrzeżenie jego twarzy. Tak jak w poprzednim ujęciu kroczy on wolno, w rytm walca granego przez orkiestrę. Pewność siebie bohatera podkreślają trzymane stale w kieszeniach ręce.

W momencie, w którym Szymek wchodzi po schodkach na próg sali tanecznej, kamera zbliża się w jego stronę. Ruch ten skutkuje jednocześnie zmianą kąta widzenia – spojrzenie na wprost, z perspektywy tańczących, przekształca się w monumentalizujące spojrzenie od dołu. Półzblizenie ukazuje teraz popiersie Szymka, w tym oświetloną z boku, dobrze widoczną twarz. Wyjście bohatera z mroku akcentuje w adaptacji moment powieściowego „ukazania się w drzwiach”²⁹.

Neutralna kamera w kolejnym ujęciu pozwala widzowi śledzić reakcję sali na przybycie młodzieńca (uśmiechy, machanie rękami, zachwyty na twa-

²⁹ Z punktu widzenia epizodu wychwycony przez mnie szczegół oświetlenia nie generuje żadnego znaczenia, jest jednak nicią wiążącą ściśle film z powieścią. Tylko widz bardzo dobrze znający powieść dostrzeże w ujęciach filmowych tego typu powiązania.

Podobny charakter ma chwyt polegający na przeniesieniu do filmu zabiegu stylistycznego (metonimii), który zastosowano w scenach filmowych rozgrywających się pod karczmą. Powieściowy Szymon relacjonuje: „Aż tu nagle daleko, daleko w drodze tuman kurzu i trzy konie, a na koniach jeźdźcy. Któż to może jechać do wsi w niedzielę? Jakby wojskowe mundury. Podjeżdżają pod karczmę, osadzają konie, kapitan, porucznik i panna. Kapitan jak kapitan, porucznik tak samo, a panna, aż mi dech zaparło” (*Knk*, s. 56). W filmowych ujęciach, których uczestnikami są wojskowi, wykorzystano plany ogólne, dalekie. Spojrzenie z góry, wymuszające dużą odległość kamery od postaci, uniemożliwia rozpoznanie ich twarzy, a więc przypisanie im cech indywidualnych, co więcej, znaczną część epizodu stanowią ujęcia przedstawiające żołnierzy od tyłu. Tak jak w powieści wojskowi zostają zreifikowani – widz rozpoznaje tylko ich mundury, czyli pełnią funkcję. Nawet w jedynym półzblizeniu ukazującym wojskowego, który rzuca Szymkowi monetę, górną część jego twarzy, w tym oczy, całkowicie zasłania cień daszka żołnierskiej czapki.

rzach dziewcząt). Wodzirej – tak jak w powieści – każe parom zatrzymać się, a orkiestrze zagrać dla Szymka marsza. Wraz z pierwszymi dźwiękami bohater zaczyna kroczyć do rytmu pomiędzy usuwającymi się przed nim parami (zilustrowanie słów powieści: „I od razu szło się do bufetu, środkiem sali. Jak przez kościół nowożeńcy do ołtarza. Wszyscy na bok!”). Na tle marsza słychać wtedy głosy zza kamery: „witaj, Szymek!”, „niech żyje Szymek!”, „Szymek z nami, my z Szymkiem!”.

Pokazanie bohatera od dołu wydobywa aspekt psychologiczny następujących ujęć: choć Szymek stara się wyrazem twarzy nie zdradzać emocji, lekki uśmiech świadczy o tym, że zaistniała sytuacja sprawia mu ogromną przyjemność. Twarz bohatera staje się elementem dominującym, znajduje się w centrum kadru. Szymek rozgląda się władczo na boki, zmiernie w stronę bufetu. Trzeba dodać, że ujęcia od dołu nie tylko monumentalizują jego postać, ale także w sposób nacechowany semantycznie ograniczają perspektywę: nad głową Szymka przesuwają się girlandy i wieńce zawieszane pod sufitem pomieszczenia. Znaczenie postaci wzrasta więc w połączeniu z przystrojeniem sali i odświętnym ubraniem. Pod tym względem istotna wydaje się też długość epizodu – ponad pół minuty trwa triumfalny pochód w stronę bufetu, przeplatany regularnie ujęciami z punktu widzenia bohatera, które ukazują przyjaźnie nastawionych do niego uczestników zabawy.

Następujące później ujęcia w tańcu przedstawiają Szymka jako zdobywcę. W porównaniu z powieścią, w filmie chłopak zainteresowany jest wyłącznie Zosią, a nie wieloma dziewczętami, nie jest też bynajmniej przedstawiony jako grzeczny i delikatny³⁰. Postać Szymka ruszającego od bufetu w głąb sali ze słowami „No to się teraz zabawimy” nabiera szczególnych cech dzięki oświetleniu dzielącemu jego twarz na połowę ciemną i jasną. Zabieg ten odzwierciedla usposobienie bohatera, a także zwiastuje wydarzenia, które rozegrają się na sali po zapadnięciu zmroku (podobnie jak rzucony za siebie kieliszek wywołujący odgłos tłuczonego szkła).

³⁰ „Jeszcze się pannę brało, co wolna gdzieś na ławce siedziała albo z koleżanką stała. I w pas się człówek jej kłaniał. I w rączkę całował. I nie przyciskał za mocno, bo co tam miał w czubie, tyle co na pierwszą śmiałość.” (*Knk*, s. 50)

Szymek udaje się prosto do dziewczyny i zdecydowanym ruchem odtrąca towarzysza jej tańca („Nie słyszałeś, że odbijany, ciulu?”). W powieści „Jeszcze wszyscy tańczyli, jak wodzirej wodził.” (*Knk*, s. 50), w filmie zaś wodzirej zachowuje się jak na usługach Szymka – z pomocą strażaków wypycha kawalera Zosi na zewnątrz. Urażona takim postępowaniem dziewczyna z pewnym oporem daje mu się objąć. Szymek jednak dominuje, przymusza, realizuje z góry założony cel. Następującej teraz specyficznej walce między mężczyzną a kobietą towarzyszy grane w tle tango. Statyczna kamera skierowana na twarze tańczących pokazuje unikającą spojrzenia na partnera Zosię oraz Szymona, który utkwiał w jej oczach wzrok, tak jakby próbował ją urzec, zahipnotyzować, by posłużyć się cytatem z innej części powieści – „zbałamucić w tańcu” (*Knk*, s. 180). Dziewczyna nie jest skłonna do poufałości, ale Szymek konsekwentnie nie odrywa od niej oczu. Po kilkudziesięciu sekundach tak sfilmowanego tańca bohaterów cięcie montażowe przenosi widza w terażniejszość.

W obu dziełach Szymek zostaje przedstawiony jako centrum zabawy. Bohater wyraźnie dominuje nad zgromadzonymi, a jego pozycja w wiejskiej społeczności wydaje się ugruntowana. Umiejętne wykorzystanie pozycji i ruchu kamery w filmie doskonale ilustruje jego stan psychiczny. Pewność siebie Szymka widoczna jest w każdym ujęciu. Czuje się on instancją porządkującą, a nie składnikiem otaczającej go rzeczywistości i tak też jest postrzegany przez pozostałe postaci epizodu.

Rozpatrzenie repertuaru chwytów filmowych użytych w scenach *Drogi* do wyeksponowania jakości literackiego pierwowzoru pozwala na formułowanie kilku wniosków. Po pierwsze ograniczenie dzieła filmowego czasem projekcji zmusiło twórców do selektywnego wyboru treści i zagadnień rozdziału powieści. Oprócz braku niektórych wątków i postaci, w epizodach filmowych można dostrzec nakładanie się i kondensację innych (epizod I: wszystkie doświadczenia erotyczne Szymona skondensowane w jedno; epizod II: kura symbolem kilku ofiar śmiertelnych na drodze; epizod III: filmowa Zosia uosobieniem wielu dziewcząt, z którymi we fragmencie powieściowym tańczył Szymek). Mimo to epizody adaptacji zachowują dominanty znaczeniowe „podstawowych” epizodów powieściowych. Są nimi: nastrojowość wspomnień erotycznych, poczucie bezradności mieszkańców

wioski w konfrontacji ze światem cywilizacji oraz akcentujący wyjątkowy status Szymka sposób przedstawienia go w relacjach z innymi.

Po drugie, pamiętając o charakterze sztuki filmowej, która jest „zakotwiczona w konkrety”, podczas gdy powieść przedstawia relacje w obrębie świata przedstawionego w sposób abstrakcyjny, za pomocą języka naturalnego³¹, należy stwierdzić, iż wprowadzone w scenach *Drogi* modyfikacje i elementy nowe w stosunku do literackiego pierwowzoru wzmocniają wymowę epizodów powieściowych przez rozwinięcie, np. ukazując piękno przez odwołanie do znaczeń kulturowych i odrealnienie, wyostrowając kontrasty między uczestnikami sporu na drodze, wzbogacając wizerunek Szymka na zabawie w dodatkowych ujęciach pozwalających wyraźniej go określić, czy też akcentując dualizm świata przedstawionego przez skonfrontowanie dwóch wizerunków wsi w sąsiadujących ze sobą epizodach.

Powieść łączy z filmem tożsamość wytworzonych w obu systemach znaczeń. Bardziej interesujący od efektu końcowego wydaje się jednak sam sposób ich generowania, polegający na wprowadzeniu do filmu ekwiwalentów literackich środków stylistycznych: metonimii, metafory czy symbolu. Twórcy *Drogi* wykazali ponadto wrażliwość na subtelności znaczeniowe języka, zbliżając przez to metodę przekładu intermedialnego do filologicznego tłumaczenia.

Przeprowadzone przeze mnie badanie filmu i powieści na poziomie struktur elementarnych, jakimi są epizody, dowodzi istnienia takich łączników między dziełami, które widoczne stają się dopiero w drobiazgowej analizie literaturoznawczo-filmoznawczej. Tego typu sposób rozpatrywania zależności między literaturą a filmem wymaga niemalże symultanicznego odbioru dzieł, w trakcie którego utwór literacki nabiera charakteru swoistej partytury³². Metoda ta daje ciekawe rezultaty i wydaje się warta uwzględnienia w badaniu innych adaptacji filmowych, powstałych na podobnych zasadach.

³¹ Por. *Słownik...*, s. 17.

³² Pojęcie partytury rozumiem metaforycznie jako niewpisaną w założenia utworu możliwość jego lektury. Zob. A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008, s. 31–36.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia podmiotu

- Ber R. (reż.), *Droga*, scen. W. Myśliwski, muz. A. Kurylewicz, zdj. Z. Kaczmarek, PRF Zespoły Filmowe, Zespół „Silesia”, 1980.
Myśliwski W., *Kamień na kamieniu*, Szczecin 1986.

Bibliografia przedmiotu

- Adaptacje, adaptacje...*, red. S. Bobowski, Wrocław 2009 (Studia Filmoznawcze, t. 30).
Czubaj B., *Jedno znaczyć to za mało. O powieściach Wiesława Myśliwskiego*, „Prace Naukowe WSP w Częstochowie” 2003, „Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury” nr 9, s. 93–101.
Detka J., *Pomiędzy gawędą a strumieniem świadomości (uwagi o narracji w prozie Wiesława Myśliwskiego)*, „Studia Kieleckie” 2003, „Seria Filologiczna” nr 4, s. 129–137.
Frąc W., *Uwierzyć w kino. Refleksja wokół adaptacji filmowej „Solaris” Stanisława Lema*, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 26–27, s. 123–131.
Hejmej A., *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008.
Helman A., *Modele adaptacji filmowej (próba wprowadzenia w problematykę)*, w: *Film. Sztuka i ideologia*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1981 (Studia Filmoznawcze, t. 2), s. 73–86.
Hendrykowski M., *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994.
Hopfinger M., *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974 (Rozprawy Literackie, t. 4).
Kaniewska B., *O sposobach i funkcjach mityzacji. Nowak – Myśliwski – Redliński*, „Pamiętnik Literacki” 1990, nr 3, s. 91–113.
Klimczak L., *Prawda przebytej drogi*, „Ekran” 1981, nr 19, s. 10–11.
Kornacka E., *Zwierzyniec Wiesława Myśliwskiego*, w: *O twórczości Wiesława Myśliwskiego (w siedemdziesiątą rocznicę urodzin pisarza)*, red. J. Pałowski, Kielce 2001, s. 233–245.

- Kracauer S., *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. W. Wertenstein, Gdańsk 2008.
Kuźnicka J., *Gry adaptacyjne we współczesnym kinie*, Piotrków Trybunalski 2003.
Lis P., „Brzezina” Andrzeja Wajdy. Przekład intersemiotyczny i autonomia dzieła filmowego, w: *Film. Sztuka i ideologia*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1981 (Studia Filmoznawcze, t. 2), s. 127–144.
Makuchowska M., *Językowa realizacja kompozycji czasowej w powieści Wiesława Myśliwskiego „Kamień na kamieniu”*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Powstańców Śląskich w Opolu” 1989, „Językoznawstwo”, s. 55–62.
McFarlane B., *Tło, problemy i nowe propozycje*, przeł. S. Sikora, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 26–27 (Adaptacje filmowe), s. 6–31.
Młynarczyk E., *Porównania w powieści W. Myśliwskiego „Kamień na kamieniu”*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie” 1994, „Prace Językoznawcze” nr 168, s. 149–155.
Pindór E., *Proza Wiesława Myśliwskiego*, Katowice 1989 (Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, nr 1043).
Płazewski J., *Język filmu*, Warszawa 2008.
Poloniści o filmie, red. M. Hendrykowski, Poznań 1997 (Biblioteka Literacka „Poznańskich Studiów Polonistycznych”, t. 6).
Samsonowska H., *Zderzenie czołowe*, „Kino” 1981, nr 183, s. 14–16.
Słownik pojęć filmowych, red. A. Helman, t. 10, Kraków 1998.

ABSTRAKT

Praca porusza problem zależności filmu od literackiego pierwowzoru na podstawie analizy trzech wybranych epizodów *Drogi* Ryszarda Bera – adaptacji filmowej *Kamienia na kamieniu* Wiesława Myśliwskiego. Kontekst do badań tworzy dla niej idea postrzegania adaptacji filmowej jako odmiany przekładu intersemiotycznego. Praca składa się z dwóch części. W pierwszej z nich określone zostały podstawowe relacje łączące powieść i film na poziomie fabuły, czasu oraz narracji. Część drugą stanowi zaś analiza

strukturalna poszczególnych epizodów adaptacji dokonana w odniesieniu do ich odpowiedników powieściowych. Wieloaspektowe rozpatrzenie mikrostruktury *Drogi i Kamienia na kamieniu* dowodzi istnienia takich łączników między utworami, które widoczne stają się dopiero w drobiazgowej analizie literaturoznawczo-filmoznawczej, wymagającej niemalże symultanicznego odbioru dzieł.

Katarzyna Witoszek

„Życie komponował jak prawdziwe dzieło sztuki, ale na małą skalę niestety”. Kamp w adaptacji *Pożegnania jesieni* Mariusza Trelińskiego

Gdybym chciała dokładnie streścić całą fabułę *Pożegnania jesieni* Stanisława Ignacego Witkiewicza, z pewnością pochłonęłoby to bardzo dużo czasu. Powieść ta wydaje się bowiem przeładowana różnorodnymi zdarzeniami, fantastycznymi przygodami, mnóstwem istotnych rozmów o charakterze filozoficzno-społecznym. Mamy więc do czynienia z niezliczonymi intrygami miłosnymi, zdradami, ślubami, scenami erotycznymi. Znajdziemy tu rewolucję, gry polityczne, walkę o władzę, obalenie dotychczasowych rządów, a także utworzenie nowych. Pojawiają się sceny pojedynków, morderstw, niedoszłych oraz udanych samobójstw. Mają miejsce seanse kokainistyczne, dekadentki bankiety i wystawne zabawy. Są rozliczne polemiki dotyczące tematów filozoficznych, estetycznych, światopoglądowych. A wszystkie te zdarzenia rozgrywają się w wielu przestrzeniach. Słowem: ogromna różnorodność i intensywność wypadków. Jeśli jednak przyjrzeć się bliżej zarówno wydarzeniom, jak i intelektualnym dysputom, dostrzec można ich jałowy charakter, bezcelowość i daremność. Ponadto odnosi się wrażenie, jakby większość z nich nie „działa się”, a była „odgrywana”, czy też „tworzona”. Doskonale tę istotę Witkacowskich postaci oraz rzeczywistości, w której się one znajdują, uchwycił, moim zdaniem, Mariusz Treliński w filmowej adaptacji *Pożegnania jesieni* z 1990 roku¹. Potrafił

¹ Treliński M. (reż.), *Pożegnania jesieni*, scen. W. Nowak, J. Wróblewski, M. Treliński wg powieści S.I. Witkiewicza, wyst. J. Frycz, M. Pakulnis, J. Peszek i in., prod. A. Gryczyńska, Polska 1990.