

Przebieg porównania

ISSN: 2300-2166

Nr 3(14)/2013

Jakub Lewicki

Jak mogła „wyglądać”
premiera *Dafne* na dworze
Władysława IV? Scenografia
i maszyny teatralne w XVI-wiecznych
adaptacjach operowych

ADAPTACJE

Jadwiga Wszółek

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





Bez Porównania

czasopismo naukowe studentów komparatystyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

ISSN 2300-2166

Nr 3 (14)/2013

Adaptacje

REDAKTOR NACZELNA

Marta Zabłocka

ZESPÓŁ REDAKCYJNY

Magdalena Bazeli, Anna Cichy, Weronika Jakubczyk, Katarzyna Kuchowicz,
Łukasz Łoziński, Patrycja Oleś, Alicja Wolak, Jadwiga Wszółek

RECENZENCI

dr hab. Magdalena Heydel

dr hab. Jakub Niedźwiedź

dr Iwona Puchalska

dr Małgorzata Sokalska

KOREKTA

Redakcja

SKŁAD

Jadwiga Wszółek

PROJEKT OKŁADKI

Dawid Kazimierski

Redakcja zastrzega sobie prawo do skracania
i adiustacji tekstów oraz zmian tytułów i śródtytułów

ADRES REDAKCJI

Bez Porównania

ul. Gołębia 16

31-007 Kraków

www.bezporownania.polonistyka.uj.edu.pl

WYDAWCA

Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

www.polonistyka.uj.edu.pl

Copyright © Wydział Polonistyki UJ, 2013

SPIS TREŚCI

Patrycja Oleś Od Redakcji / 5

Adaptacje

Jadwiga Wszółek *Kamień na kamieniu* Wiesława Myśliwskiego
i *Droga* Ryszarda Bera – porównawcza analiza
mikrostruktury / 7

Katarzyna Witoszek „Życie komponował jak prawdziwe dzieło sztuki,
ale na małą skalę niestety”. Kamp w adaptacji
Pożegnania jesieni Mariusza Trelińskiego / 29

Jakub Lewicki Jak mogła „wyglądać” premiera *Dafne* na dworze
Władysława IV? Scenografia i maszyny teatralne
w XVI-wiecznych adaptacjach operowych / 43

Justyna Sulejewska (Auto)kreacja, interpretacja czy ilustracja?
Szkic o fotografiach Piotra Pietrygi inspirowanych
niemieckim ekspresjonizmem filmowym / 65

Tłumaczenia

Marta Zabłocka Biografie z zaświatów. Polskie tłumaczenia
Conrada Sievera ze *Spoon River Anthology*
Edgara Lee Mastersa / 79

Anna Wróbel *Psalm* Paula Celana – analiza
wybranych polskich przekładów / 95

Katarzyna Gambuś Starcie tytanów – o dwu przekładach *Lullaby*
W.H. Audena / 111

Od Redakcji

Nowy numer, który przygotowaliśmy dla Państwa, można by – podobnie jak poprzedni – uznać za numer podwójny. Główną jego część stanowią teksty dotyczące adaptacji w szerokim ujęciu. Numer uzupełniony jest dodatkowo trzema pracami traktującymi o tłumaczeniu – zarówno w jego teoretycznym, jak i praktycznym wymiarze. Pomimo tego, że rubryka tłumaczeniowa funkcjonuje w „Bez Porównania” jako rubryka stała, w tym przypadku szczególnie trafnie współgra z tematyką całego numeru. Czymże bowiem innym jest przekład, jeśli nie swego rodzaju kulturową adaptacją? Translatolodzy usiłują wyznaczyć granice między tymi dwoma zagadnieniami, niemniej niejednokrotnie zdają się one rozmywać. Szczególnie trudne jest ich wyznaczenie w przypadku poezji. Państwa uwadze polecamy teksty Katarzyny Gambuś, Anny Wróbel i Marty Zabłockiej będące porównawczymi analizami tłumaczeń poezji W.H. Audena, Paula Celana i Edgara Lee Mastersa.

Sięgając do semantycznego rdzenia pojęcia adaptacji, jest ona przede wszystkim przystosowaniem za pomocą przetworzenia. Teksty Jadwigi Wszolek i Katarzyny Witoszek traktują o przystosowaniu struktury literackiej do języka filmu. Praca Jakuba Lewickiego dotyczy warsztatowych aspektów wystawiania oper w Polsce Władysława IV. Autor wnikliwie analizuje rozwiązania techniczne pozwalające na tworzenie widowiska operowego, które już samo w sobie znajduje się na pograniczu wielu dziedzin działalności kulturowej człowieka. Justyna Sulejewska zajęła się natomiast wpływem niemieckiego ekspresjonizmu filmowego na fotografie Piotra Pietrygi.

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 Wszolek

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 rozpatruję 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 poszukiwań 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 teraźniejszości 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 teraźniejszości 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 nagrzaną 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 kłosa-
mi, 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 teraźniejszości 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 teraźniejszym. W *Drodze* momenty wejścia w przeszłość nie są wyznaczane przez żadne znaki przestankowe, a jedynie przez zwykłe cięcia¹⁴. 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. Płazewski, *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 klamrowa epizodu ujmuje retrospekcje w ramy teraźniejszości: 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 słońkiem. 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 rżnęła 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 detale 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 rajska, 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 słychać, 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 słyszany 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 kłosa 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 darcie 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 wstydzć, 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 bohatererek 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 zrośnięci 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. Paławski, Kielce 2001, s. 233–245.

²² „Jeszcze trąbią, stukają się w czoła, wymachują przez szyby, a niejeden i szybkę opuszcza 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 zza 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 przekrzyknąć, ale ciężarówce nie dadzą nawet słowom z gardła wyjść. (Knk, s. 40–41)

Oto filmowy Szymon, przygotowując na obiad zabłąkaną kurę, słyszy wołanie zza okna. Otwiera je i widzi Bartłomieja Kusia usiłującego przekrzyknąć hałas przejeżdżających samochodów, by ostrzec go przed nadciągającą 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 żalosna. 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 wsłuchiwanie 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. Półzbliżenie 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, zachwyt na twa-

²⁹ Z punktu widzenia epizodu wychwycony przeze 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 półzbliżeniu 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 następnych 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, zmierzając 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 zawieszone 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 człowiek 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 odrzuci 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 tło tango. Statyczna kamera skierowana na twarze tańczących pokazuje unikającą spojrzenia na partnera Zosię oraz Szymona, który utkwił 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 kilkadziesiąt sekund tak sfilmowanego tańca bohaterów cięcie montażowe przenosi widza w teraźniejszość.

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 wzmacniają 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. Trzynadlowski, 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. Paćlański, 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. Trzynadlowski, 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).
- Płażewski 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, dekadencje 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.), *Pożegnanie 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.

on wydobyć i podkreślić nienaturalność wszelkich powieściowych zdarzeń, autokreacyjność tożsamości, a także iluzoryczną – bo tylko domniemywaną przez bohaterów – zdolność konstytuowania przez nich otaczającego świata.

Ekranizacja powieści wprowadza kilka niezmiernie interesujących tropów interpretacyjnych. Wierna dziełu Witkacego w materii zdarzeń, na pierwszy rzut oka wydaje się jednocześnie przerysowaną i karykaturalną wobec *Pożegnania jesieni* pod względem estetyki. Myślę, że ciekawe byłoby prześledzenie nowych perspektyw i możliwości odczytania powieści, jakie daje film Trelińskiego. Odnoszę wrażenie, że można by o tej adaptacji mówić w kategoriach stylizacji kampowych². Utwierdzają mnie w tym przekonaniu liczne świadome nawiązania do kultury masowej, stylizacje

² Używszy pojęcia *kampu*, zacząć muszę od kilku zastrzeżeń. Po pierwsze, ze względu na interpretacyjny charakter tej pracy, nie zajmuję się próbą jego zdefiniowania. Zaznaczę tylko, że najbliższe mi do tych definicji, które większą uwagę niż na obecność konkretnych wyznaczników zwracają na samą relację między człowiekiem a światem, na możliwości tkwiące w ich wzajemnym oddziaływaniu na siebie; koncentrują się na charakterystycznym „rodzaju estetycznego nastawienia obecnego w ludzkiej percepcji” (M. Gołębiowska, *Kamp jako postawa estetyczna – o postmodernistycznych uwikłaniach*, „Sztuka i Filozofia” 1999, nr 17, s. 33); pokazują, że *kamp* „działa poprzez radykalną destabilizację semiotyczną, w której podmiot i przedmiot dyskursu zapadają się w siebie nawzajem” (F. Cleto, *Wprowadzenie: odmieniając *kamp**, przeł. M. Szczubiałka, „Panoptikum” 2007, nr 6, s. 171).

Wielu badaczy, zwłaszcza tych odwołujących się bezpośrednio do eseju Susan Sontag (S. Sontag, *Notatki o *kampie**, przeł. W. Wertenstein, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9), aby jakoś uchwycić specyfikę *kampu*, zamiast poruszać się w szeregu pojęć, wymieniało kolejne przykłady postaci, bohaterów filmowych, przedmiotów i sztuki *kampowej*. Nadmierne zainteresowanie przykładami jako tymi, które *kamp* mają za zadanie skonkretyzować, jest drugą już, zaraz po nieumiejętności/niechęci wytworzenia przez badaczy jednoznacznej definicji, porażką dyskursu naukowego w mówieniu o tym zjawisku. Powoduje to bowiem wrażenie, jakby *kamp* istniał immanentnie w wymienianych przedmiotach, gdy tymczasem jest on efektem relacji pomiędzy podmiotem a przedmiotem.

Po drugie stosuję pisownię spolszczoną, gdyż taka najczęściej pojawia się w polskich tekstach dotyczących tego zagadnienia. Po trzecie nie rozdzielałam *kampu* od pop-*kampu* (czy też *Kampu* od *kampu*, jak chciałby Moe Meyer [M. Meyer, *Reclaiming the Discourse of Camp*, in: *The Poetics and Politics of Camp*, ed. M. Meyer, London & New York 1994, p. 2.]), co jest wynikiem mojego przekonania o zdarzeniowym, tymczasowym, relacyjnym charakterze tego zjawiska.

operowe, swego rodzaju nadmiarowość, przeciążenie przestrzeni oraz specyficzna gra aktorska.

„Bycie-jako-granie-Roli”. O kampowej teatralizacji działań bohaterów

Płonący sterowiec uderza w ziemię i zaczyna rozpadać się na kawałki. Ogień trawi jeden z najważniejszych dla międzywojnia wynalazków ludzkości. Coraz wyraźniej słysząc szum kinematografu, brzdęk odstawianych filiżanek, rozlegają się również ludzkie głosy. Kamera zmienia położenie i widać publiczność zapatrzoną w ekran. To goście na przyjęciu Bertzów zorganizowanym z okazji chrztu i podwójnego ślubu. Teraz jesteśmy już pewni, że przed chwilą mieliśmy do czynienia z filmem, z fikcją. Ludzie są zafascynowani, dają się słyszeć słowa zachwytu: „niesamowite!”. W tym czasie poza pałacem zamożnego Żyda trwa rewolucja, która rozpoczęła się, gdy bohaterowie byli jeszcze na ślubnej ceremonii. Właściwie cudem tylko udało im się wydostać z ogarniętych zamieszkami ulic stolicy.

Choć uczestnicy przyjęcia byli naocznymi świadkami początku rewolucji, wydaje się, że nie dotyczy ona żadnego z nich. Nie dotyczy podwójnie. Po pierwsze, gdyż rozgrywa się poza bezpiecznymi, jak się zdaje, bramami pałacu. Po drugie, co ważniejsze, nie dotyczy ich dlatego, że mają oni słaby kontakt z rzeczywistością. Wyłączyli się z niej sami, poszukując niezwykłości, które odseparowałyby ich od siermiężnej realności. Bertz zrozumiał ich psychikę perfekcyjnie. Płonący Hindenburg spełnił doskonale swoje zadanie. Kiedy ludzie oglądali fragmenty kroniki filmowej, ojciec Heli załatwiał interesy, dowiadywał się, co dzieje się w mieście i podejmował najważniejsze decyzje. Tylko on żył w tym momencie naprawdę, tylko on działał.

Opisaną przeze mnie powyżej scenę z *Pożegnania jesieni* w reżyserii Trelińskiego przyjąć można za metaforę zachowania każdego chyba z Witkacowskich bohaterów. Wyobcowanie z otoczenia, niechęć lub nieumiejętność brania udziału w wydarzeniach zbiorowych, przy jednoczesnym poczuciu własnej wyjątkowości to cechy charakterystyczne zarówno dla Atanazego, jak i Heli, Prepudrecha czy Łohoyskiego. W miejsce prawdziwego uczestnictwa w życiu, w odpowiedzi na jego pustkę, pojawia się u nich wewnętrzny przymus tworzenia wypadków. Wszyscy bohaterowie trak-

tują bowiem swoje istnienie jako rolę do odegrania, kreacyjny charakter ma również ich własne „ja”. Świat w ich oglądzie zmienia się w chaotyczny teatr, w którym każdy sam jest sobie reżyserem.

Teatralizacja oraz sztuczność zachowań to podstawowe kategorie, za pomocą których opisuje się estetykę kampu³. W tym objawia się też jej polityczny, subwersywny i krytyczny wymiar⁴. Spośród wszystkich bohaterów najbardziej świadomym mistyfikacyjnej natury własnego życia jest Atanazy. On najbardziej stara się „odgrywać” egzystencję, co prowadzi do tego, że najwięcej rozmyśla nad życiem jako efektem swoich własnych działań. Mówi więc o sobie, a także o dekadentach (czyli „grupie społecznej”, z której się wywodzi), jako o środowisku nieautentycznym, mającym nieustannie charakter plagiatowy, będącym tanią imitacją obcych wzorów – w dodatku wzorów niepasujących w żaden sposób do rodzimej rzeczywistości. Należy zauważyć, że Bazakbal traktuje tę ciągłą autokreację bardzo poważnie – jako jedyne możliwe wyjście z sytuacji permanentnego kryzysu osobowości. Nie jest to dla niego zabawa w rzeczywistość, lecz raczej traktowanie własnego istnienia jako ciągle stwarzanego od nowa dzieła sztuki⁵.

Poszczególne wypadki, na pierwszy rzut oka wciągające bohatera w nieokiełznany wir zdarzeń, okazują się doskonale przezeń zaplanowa-

3 Kamp „widzi wszystko w cudzysłowie” (S. Sontag, dz. cyt., s. 312), „znajduje rozkosz w przesadzie, teatralizacji, parodii” (A. Medhurst, *Kamp*, przeł. P. Czapliński, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2006, nr XIII, w: *Kamp, lingwizm: niedokończone projekty nowoczesności*, s. 96).

4 Choć Sontag pragnęła depolityzacji kampu, w nowszych opracowaniach zwraca się uwagę właśnie na jego potencjał krytyczny. Pamiętać należy, że większość teoretyków kampu była również jego „praktykami”: słowami „Piszę z pozycji białej angielskiej cioty dobiegającej czterdziestki” zaczyna swój esej Medhurst (A. Medhurst, dz. cyt., s. 96). Ponadto traktuje się kamp jako parodię specyficzną dla odmieńców, która jest dla nich jedyną możliwością, by wejść w przestrzeń reprezentacji i wytworzyć społeczną widzialność [„the only process by which the queer is able to enter representation and to produce social visibility”] (M. Meyer, dz. cyt., p. 13).

5 Tak o Atanazym mówi Witkacowski narrator: „Mania tak zwanego «komponowania wypadków» była tą szparką, przez którą tak jak przez wentyl bezpieczeństwa odciążało się ciśnienie artystycznych elementów” (S.I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, Warszawa 2010, s. 58).

nymi, skrupulatnie wyreżyserowanymi. To nie zewnętrzny świat powoduje niezliczone komplikacje, to Bazakbal sam prowokuje wszelkiego rodzaju sytuacje, które, choć często są dla niego bezpośrednio niekorzystne, dają możliwość przynajmniej iluzorycznego uczestnictwa w prawdziwym życiu. Co wyrażnie zauważalne, bohater często pozostaje jednak na poziomie scenarzysty zdarzeń, nie potrafi wcielić się w aktora odgrywającego napisane przez siebie wcześniej role. Chciałby, aby to inni działali wedle jego zamysłu, on zaś pozostaje w sytuacji emocjonalnej odległości i braku bezpośredniego zaangażowania. Dzieje się tak dlatego, że Witkacowski Atanazy „życie komponował jak prawdziwe dzieło sztuki, ale na małą skalę niestety”⁶. Tę „małą skalę” potęguje jeszcze film Trelińskiego, uwidoczniając jałowość i życzeniowość proponowanych przez Bazakbala konstrukcji rzeczywistości.

Takie postępowanie oraz tego rodzaju ogląd rzeczywistości jednoznacznie kojarzą mi się z estetyką kampu, która jest przecież „sposobem widzenia świata jako zjawiska estetycznego, [...] w kategoriach sztuczności, stylizacji”⁷. Należy ponadto zwrócić uwagę, że scenariusze życia kreowane przez Bazakbala nie są próbą odtworzenia zwyczajnego, przeciętnego istnienia. Wszelkie projekty Atanazego wyrażnie odbiegają od typowego i „prawidłowego” ujmowania rzeczywistości, co charakterystyczne jest również dla kampowego widzenia świata.

Na komponowanie życia na wzór „normalnego” nie pozwala mu oczywiście stosunek do świata oraz zwykłych ludzi, będących już nie jednostkami, a prawie „szczęśliwymi automatami”. Coraz to nowe pomysły głównego bohatera mają na celu deformację rzeczywistości, jej wykrzywienie, sprawienie, aby była jak najbardziej odległa od tej typowej dla zmechanizowanego społeczeństwa. Najlepszym przykładem są tutaj działania Atanazego, które w tradycyjnym rozumieniu nazwać by trzeba miłosnymi: koncepcja ślubu z Zosią, a potem konsekwentnej „programowej zdrady”. Widać tu wyrażnie, że Bazakbal robi wszystko, aby nie pozwolić się wpisać w kategorie charakterystyczne dla ogółu. Parafrazując

6 S.I. Witkiewicz, dz. cyt., s. 57.

7 S. Sontag, dz. cyt., s. 308.

Sontag, można by powiedzieć, że Atanazy ma szczególne upodobanie do zdarzeń-będących-tym-czym-nie-są⁸. Powodem poszukiwania dziwności, ekspresjonistycznego wręcz zniekształcenia rzeczywistości nie ma jednak wyłącznie zewnętrznie przyjęta estetyka. To również arcyważnie traktowana istota życia. Bowiem nie tylko dla Bazakbala, lecz także dla innych bohaterów właściwą treścią istnienia jest forma – kampowo czysta forma.

Kampową możliwość czytania *Pożegnania jesieni* Treliński uwydatnił w jednej ze scen ślubnego przyjęcia. Kiedy Hela podpala otoczenie basenu, w którym Atanazy ukrył się przed starym Bertzem, Bazakbal mówi do niej: „Jeżeli myśli pani, że ta szopka robi na mnie jakieś wrażenie, to się pani myli”. W tym momencie można zauważyć, że bohater traktuje postępowanie kobiety jako *sui generis* reżyserowanie zdarzenia, odgrywanie przed nim roli. Jednak kiedy, nie zareagowawszy na jego słowa, Hela wychodzi, Atanazy rozhisteryzowanym głosem kontynuuje swój wywód: „Ale to na mnie nie robi żadnego wrażenia i gwarantuję pani, że j[a]... Nie no, to po prostu bez sensu. To jest banalne, ba-nał-ne! Proszę to zgasić [o ogniu dookoła basenu – K.W.]. Nie... To jest kino!”.

Scena ta jest istotna z kilku co najmniej powodów. Po pierwsze, zauważyć trzeba, że bohater „zacina się”, wymawiając słowo „ja”. Spowodowane jest to faktem, iż Bazakbal, tak jak i zresztą inne postaci filmu, nie ma jednej, ukonstytuowanej tożsamości. Jego „ja” jest prowizoryczne oraz chwilowe. A gdy doraźna forma istnienia, którą kreuje, zostaje pokonana przez zlekceważenie ze strony Heli, bohater kończy tę rolę i zaczyna odgrywać nowe, zupełnie inne „ja”. Istota jego tożsamości podobna jest kampowej. Bowiem „dostrzegać kamp w przedmiotach i ludziach, to postrzegać Bycie-jako-granie-Roli”⁹. Atanazy Trelińskiego jest skrajnie świadomy takiego uwarunkowania. Kiedy Hela wychodzi i nie ma już dla kogo odgrywać przedstawienia, bohater przestaje.

⁸ O niestosowności, inwersji, stawianiu pojęć „na głowie” jako cechach charakterystycznych dla kampu pisze David Bergman (D. Bergman, *Kamp*, przeł. A. Mizerka, w: *Kamp, lingwizm: niedokończone projekty nowoczesności*, dz. cyt., s. 118).

⁹ S. Sontag, dz. cyt. s. 312.

Co niezmiernie ważne, w sytuacji tej następuje również najwyraźniej-sze w całym filmie zawieszenie konwencjonalnej realności życia postaci filmowych. Zza tożsamości Bazakbala wyłania się zarówno jego kolejna forma – następny sobowtór, jak i aktor. Nie możemy zatem mieć w tym momencie zupełnej pewności, z kim mamy do czynienia: z Atanazym zaprzestającym kreowania siebie czy z Janem Fryczem, który przestaje być Bazakbalem. W tej niejednoznaczności, niejako podwójnym wyjściu z roli, widać mistrzostwo Trelińskiego. Kampowe jest nie tylko postępowanie bohatera, ale także zachowanie aktora, jako że „kampowa gra, w odróżnieniu od klasycznego przedstawienia w teatrze, nie domaga się zawieszenia niewiary, lecz intensywnej świadomości obcowania z tym, co sztuczne”¹⁰. Tradycyjnie rozumiana gra aktorska ponosi tutaj klęskę, jednak dzięki jej kampowemu rozumieniu możliwa jest do zauważenia istota ponowoczesnego odczytania postaci Atanazego – występująca u filmowego Bazakbala swego rodzaju niestosowność pragnienia skonstruowania jednej, silnej i niezależnej tożsamości.

W tej wyrażnie dwukodowej scenie należy zwrócić uwagę na jeszcze jeden jej aspekt – kategorię banalności. Główny bohater wykrzykuje przecie: „to jest banalne!”. Jego słowa dotyczą z pewnością postępowania Heli. Atanazy określa tak jej zachowanie wobec niego, wszystkie stylizacje kobiety mające zapewnić jej niezwykłość. Ponadto mogą się one odnosić do samego Bazakbala i być autokomentarzem do nieudanego projektu własnego „ja”, a co za tym idzie, także i życia bohatera w ogóle. Traktować je można również jako będącą „poza rolą” wypowiedź Frycza. Banalne byłoby w takim przypadku postępowanie Trelińskiego, jego sposób interpretacji *Pożegnania jesieni*, estetyka filmu, a przede wszystkim: sam fakt wyboru właśnie takiej formy. Kryłoby się w tym wyznaniu kolejne nawiązanie do koncepcji sztuki autora *Nienasycenia* w odniesieniu do gatunku literackiego, z jakiego korzystał. Tak jak Witkacy we wstępie do powieści zaznaczał, że nie uważa tego gatunku za dzieło sztuki¹¹, tak Treliński w filmie pozwala sobie na komentarz, że kino jego zdaniem „jest banalne”.

¹⁰ D. Bergman, dz. cyt. s. 120.

¹¹ Zob. S.I. Witkiewicz, *Przedmowa*, w: tegoż, *Pożegnanie jesieni*, dz. cyt., s. 9.

„Taki ładny”. O przeginaniu Łohoyskiego

Kolejnym obok Atanazego bohaterem, którego Treliński pokazał jako w głównej mierze odrywającego rolę, jest Łohoyski. Tak jak Bazakbal, ma on problemy z własną tożsamością, nieustannie zmienia poglądy i ideologie, potrafi przystosowywać się do otoczenia. Jednak w jego przypadku kreowanie życia uwidacznia się w innym jeszcze aspekcie niż w przypadku głównego bohatera – Jędrus odgrywa przede wszystkim rolę, która staje się w jego udziale Butlerowskim performatywem. Warto zatem zwrócić szczególną uwagę na różnice pomiędzy sposobem jego przedstawienia w powieści i w filmie, aby zobaczyć, jakie możliwości rozumienia postaci i zachowań bohatera otwierają się dzięki Trelińskiemu.

Witkacowskiego hrabiego charakteryzowały trzy główne cechy: majątek i arystokratyczne pochodzenie, bezustanne kokainizowanie się oraz homoerotyczne pożądanie. Treliński te dwa pierwsze swoiste „wyróżniki” Łohoyskiego podporządkowuje trzeciemu: Jędrus jest w filmie najpierw gejem, a dopiero potem – tak jakby było to naturalnym ciągiem skojarzeń – narkomanem i bogaczem.

W porównaniu tym nie można pominąć wyglądu zewnętrznego bohatera, gdyż również w tym aspekcie mamy do czynienia z dużymi różnicami, które dla interpretacji są znaczące. W powieści jest on przedstawiony jako przystojny, młody, „w ogóle wspaniały, rasowy dryblas, zbudowany jak grecka rzeźba”¹². Tymczasem fizjonomia Jana Peszka w całości przeczy Witkacowskiemu wyobrażeniu Łohoyskiego. Łysawy, wyraźnie starszy od Bazakbala, jest całkowitym przeciwieństwem swego książkowego odpowiednika. Z jednej strony mamy więc klasyczną harmonię, zgodność z antycznymi ideałami piękna, z drugiej zaś dziwaczność, wyraźne odbieganie od normy. Płeć stwarzana przez wygląd zewnętrzny filmowego Jędrusia przybiera więc jednoznacznie karykaturalny charakter. Podobnie jest w przypadku jego zachowania. Treliński kreuje go za pomocą kampowych środków, takich jak pastisz, przesada czy maskarada. Bohater przybiera niemal postać przeginającego homoseksualisty z amerykańskiego

środowiska lat sześćdziesiątych¹³. Podobne są nie tylko rekwizytornia czy też stroje Łohoyskiego, ale i emfatyczne zachowanie, stylizowane gesty, rozbuchana egzaltacja, wszechobecne przerysowanie i nadmiar w połączeniu ze specyficznym wyrafinowaniem. Widać tu wyraźnie kampowe upodobanie „do tego, co przesadne, co «się nie mieści» [off]”¹⁴, do „nadmiaru przedstawieniowego, heterogeniczności”¹⁵.

Gdyby poważnie potraktować postać przedstawianą przez Peszka, trzeba by uznać, że film Trelińskiego zdecydowanie rozmija się z wszelkimi zasadami poprawności politycznej. Konotuje ona bowiem wszystkie „najgorsze stereotypy”, jakimi homofobicznie nastawione osoby opatrują gejów. Można się temu przyjrzeć chociażby w scenie ucieczki Bazakbala i Łohoyskiego z pałacu Bertzów, do którego wtargnęli rewolucjoniści. Między bohaterami wywiązuje się wówczas następująca rozmowa:

Ł[ohoyski]: Którzy to są nasi?
A[tanazy]: Tamci.
Ł: A ten?
A: Nie, to nie nasi.
Ł: Szkoda, taki ładny.

Widać tu wyraźnie cały absurd rozumienia serio postaci granej przez Peszka. Ponadto należy wziąć pod uwagę fakt, iż dialog powtarza nie tylko stereotypy homoseksualne. Naśladuje również te najprymitywniejsze w wyrazie, najkliksze filmowe klisze obrazujące miłość heteroseksualną (choćby, gdy podczas sceny miłosnej okraszanej operową muzyką Jędrus zwraca się do Bazakbala: „nic nie mów”). Przy takim pojmowaniu bohatera stworzonego przez Peszka zauważalne jest, że jego płeć stanowi tylko jeden z wielu konstruktów drwiących z tradycyjnie ujmowanych ról społecznych.

Łohoyski Trelińskiego to postać być może jeszcze bardziej świadoma teatralnego charakteru swoich zachowań niż Atanazy. Jędrus nie jest bowiem gejem, a raczej „odgrywającym rolę geja”. I to odgrywającym w spo-

¹² S.I. Witkiewicz, dz. cyt., s. 54.

¹³ Opis daje na przykład Andy Medhurst (A. Medhurst, dz. cyt., s. 93–98).

¹⁴ S. Sontag, dz. cyt., s. 311.

¹⁵ F. Cleto, dz. cyt., s. 171.

sób infantylno-komiczny. Podkreślone zostaje to w scenie śmierci bohatera. Bowiem wbrew fabule powieści, Treliński uśmierca Łohoyskiego przed samym wyjazdem z ogarniętej rewolucją stolicy¹⁶. Groteskowa scena pogoni za pociągiem, podczas której wysypują się bohaterowi z walizki fatałaszk (znów stereotypowe konotacje), jest kolejnym dowodem na to, że mamy tu do czynienia z postacią na sposób kempowy tworzącą (zamiast: posiadającą) tożsamość.

„Ten Bazakbal to kawał chłopca.” O intertekście i znaczeniu odwołań do kultury masowej

Pożegnanie jesieni Trelińskiego to również w pewnej mierze kempowa odpowiedź na Witkacowską konstrukcję powieści-worka. Ten „film postmodernistyczny” w swej warstwie estetycznej przepełniony jest wszelkiego rodzaju nawiązaniami do kultury masowej¹⁷. Należałoby pokrótce przyrzeć się niektórym z nich.

Typowe są oczywiście sceny rewolucji obfitujące w różnego rodzaju wybuchy, dramatyczne pościgi i ucieczki bohaterów. Najwyraźniejsze odwołania występują jednak w scenie pojedynku Atanazego z Prepudrechem. Już na samym początku dochodzi do standaryzacji zachowań i postaw bohaterów wykreowanych na postaci o całkowicie opozycyjnych charakterach. Oto odważny Bazakbal przyjeżdża na umówione miejsce spotkania wcześniej, jest pewny siebie, trochę oszołomiony alkoholem. Tymczasem

¹⁶ Charakterystyczne dla Trelińskiego jest groteskowe przedstawianie scen śmierci homoseksualistów, prowadzące do nacechowania ich kempową estetyką (por.: w *Egoistach* [2000] główny bohater, Filip, płonie w dziwnym gorsecie).

¹⁷ Koneser kampu, zdaniem Sontag, jest dandysem w dobie kultury masowej (S. Sontag, dz. cyt., s. 320). Tak jak jego odpowiednik z przełomu wieków, również on przyjmuje swego rodzaju arystokratyczną postawę wobec życia i sztuki. Jednak w przeciwieństwie do dandysa, wyznawca kampu potrafi znaleźć coś godnego uwagi w tym, co banalne, prymitywne oraz przeciętne; „jest stale rozbawiony, zachwycony, [...] wdycha smród i chwali się, że ma mocne nerwy” (Tamże, s. 321). Dlatego sięgnięcie przez Trelińskiego do scen-klisz z filmów głównego nurtu, filmów, których estetyka odwołuje się (często już nieświadomie i pośrednio) do czasów klasycznego Hollywood oraz specyficzne, parodystyczne ich wykorzystanie są jak najbardziej kempowe.

Kuba spóźnia się, wygląda na skrajnie wystraszonego. Gdy ojciec Heli odwozi go na pojedynek, Azio, mimo iż sam wyzwiał głównego bohatera, stara się na wszelkie możliwe sposoby od tej rozgrywki uciec. Dodać do tego można jeszcze dwa typowo komediowe fragmenty: pierwszy, kiedy stary Bertz zapewnia Prepudrecha, że mimo słabego wzroku uda mu się trafić w przeciwnika („Nikt ci nie każe strzelać do zapalki. Ten Bazakbal to kawał chłopca.”) i drugi, gdy sekundanci uczą go obsługi broni. Pojedynek odbywa się pod mostem, niczym w typowym filmie gangsterskim. Kiedy bohaterowie mają oddać pierwsze strzały, zrywa się nagle wiatr i przewraca kieliszki. Patetyczny nastrój zostaje jednak zniszczony przez zachowanie jednego z bohaterów – Azio mdleje, gdy Atanazy strzela w jego kierunku. Treliński, wbrew fabule książki, każe powtarzać strzały. W specyficzny sposób „bawi się” zachowaniem bohaterów. Dzięki temu może kilkakrotnie powtarzać motyw muzyczny, który w normalnych warunkach powinien budować napięcie, tutaj zaś nabiera charakteru groteskowego. Ponadto, wytworzona zostaje w ten sposób swoista iluzja, pozwalająca uwierzyć, że to nie Prepudrech finalnym strzałem rani Bazakbala, lecz że zostaje on poszkodowany przez pociąg znajdujący się na wiadukcie kolejowym. Następuje bowiem sekwencja scen: nadjeżdżający pociąg, analogiczny najazd kamery na twarz Atanazego, odjeżdżająca lokomotywa, ranny bohater ślaniający się na nogach. Treliński podkreśla tu więc już po raz kolejny nieumiejętność działania Witkacowskich postaci.

Film przepełniony jest również różnego rodzaju cytatami i nawiązaniami do innych dzieł kinematografii (choćby początkowe malarskie zdjęcia, które przypominają kadry z filmów Luchina Viscontiego, czy też sceny z przyjęcia zbliżone do estetyki Federica Felliniego). Najbardziej kempową jest moim zdaniem parafraza stylu i schematu wypowiedzi charakterystycznej dla bohaterów Konwickiego. Mam tu na myśli jedną z finalnych scen *Pożegnania jesieni*, rozgrywającą się na cmentarzu, kiedy Atanazy mówi:

Ja zawsze myślałem, że istnieje błyszczący punkt, gdzieś na przecięciu wszystkich linii i że kiedy go zgubię, to wszystko stracę. Kiedy to zrobię, wszystkie rzeczy, dążenia zamienią się w pył i znikną [w tym momencie w kadrze pojawia się drzewo, przez którego liście przeświecają promienie słońca – K.W.]. No i właśnie straciłem ten punkt, nigdy go nie odnajdę – za późno.

Ton tej wypowiedzi, jej patos, treść zawierająca pseudoegzystencjalne wyznanie, wreszcie charakterystycznie ukazany motyw drzewa wywołują skojarzenie z wyznaniem Andrzeja z *Jak daleko stąd, jak blisko* (oczywiście słowa bohatera granego przez Andrzeja Łapickiego nie mają charakteru „pseudo-”). Kampowy charakter tej sceny polega na wynoszeniu ponad wszystko stylu przy jednoczesnym lekceważeniu treści¹⁸, a także na charakterystycznym wykorzystaniu parodii w jej postmodernistycznym rozumieniu¹⁹.

Jak pokazują powyższe przykłady, reżyser, przedstawiając film z wartką akcją, mnóstwem wydarzeń, perwersyjnym erotyzmem, intertekstualnymi nawiązaniami, słowem: tym, co w kinie masowym najbardziej poszukiwane, stawia sobie cel inny niż typowi twórcy głównego nurtu. Treliński, korzystając z metatekstowych możliwości mówienia o bohaterach w sposób kampowy, programowo nieoryginalny, za pomocą nieautentycznych środków, pokazuje życie postaci, które jest pozorne i nierealne, ma charakter naśladowczy.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia podmiotu

Treliński M. (reż.), *Pożegnanie 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.

Witkiewicz S.I., *Pożegnanie jesieni*, Warszawa 2010.

¹⁸ Zob. S. Sontag, dz. cyt., s. 308.

¹⁹ Na parodię jako wyznacznik kampu zwraca uwagę Meyer (M. Meyer, dz. cyt., p. 9). Parodia bowiem, ze względu na swą wtórność i zależność od istniejącego już tekstu, posiada potencjał analityczny – także wobec kultury masowej. Kontestuje zatem oryginalność i wyjątkowość, a zwraca uwagę na sam proces wytwarzania tekstu. Parodia w wykonaniu Trelińskiego lokowałaby się na dwóch poziomach: po pierwsze odnosiła wprost do treści, po drugie, wchodząc na poziom meta, dotyczyła koncepcji filmu w ogóle.

Bibliografia przedmiotu

Bergman D., *Kamp*, przeł. A. Mizerka, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2006, nr XIII, *Kamp, lingwizm: niedokończone projekty nowoczesności*, s. 114–125.

CAMPania. *Zjawisko campu we współczesnej literaturze*, red. P. Oczko, Warszawa 2008.

Cleto F., *Wprowadzenie: odmieniając kamp*, przeł. M. Szczubiałka, „Panoptikum” 2007, nr 6, s. 169–196.

Dąbrowski M., *Kamp i jego nowoczesne (po)wiązania*, w: *Lektury płci. Polskie (kon)teksty*, red. M. Dąbrowski, Warszawa 2008, s. 59–68.

Derkaczew J., *Kicz – kompensacja i kontestacja*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2006, nr 2, s. 167–185.

Gołębiewska M., *Kamp jako postawa estetyczna – o postmodernistycznych uwikłaniach*, „Sztuka i Filozofia” 1999, nr 17, s. 27–48.

Maciejewski Ł., *Mariusz Treliński – więzienie zbędności*, w: *Autorzy kina polskiego*, red. G. Stachówna, J. Wojnicka, Kraków 2004, s. 243–256.

Medhurst A., *Kamp*, przeł. P. Czapliński, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2006, nr XIII, w: *Kamp, lingwizm: niedokończone projekty nowoczesności*, s. 93–114.

Meyer M., *Reclaiming the Discourse of Camp*, in: *The Poetics and Politics of Camp*, ed. M. Meyer, London & New York 1994, p. 1–22.

Podsiadło M., *Kochający inaczej. Homoseksualizm na ekranie*, w: *Odwiecznie od nowa. Wielkie tematy w kinie przełomu wieków*, red. T. Lubelski, Kraków 2004, s. 139–159.

Przyłipiak M., *Misja, polityka, estetyka*, „Film na świecie” 1990, nr 11–12, s. 37–43.

Radkiewicz M., „*Młode wilki*” polskiego kina. *Kategoria gender a debiuty lat 90.*, Kraków 2006.

Sontag S., *Notatki o kampie*, przeł. W. Wertenstein, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9, s. 307–323.

Treliński M., *Pożegnanie jesieni*, rec. M. Miodek, *Witkacy bez Witkacego*, „Film” 1989, nr 14, s. 6–7.

Treliński M., *Pożegnanie jesieni*, rec. L. Sokół, *Skazani na zagładę*, „Film” 1991, nr 4, s. 10–11.

Treliński M., *Pożegnanie jesieni*, rec. M. Werner, *To nie kino!* „Kino” 1990, nr 9, s. 18–19.

ABSTRAKT

Adaptacja filmowa powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza *Pożegnanie jesieni* dokonana przez Mariusza Trelińskiego przynosi kilka nowych możliwości interpretacyjnych. Za pomocą środków zaczerpniętych z kempowej estetyki – m.in. licznych stylizacji, nawiązań do kultury masowej, karykaturalizacji rzeczywistości, specyficznej gry aktorskiej – reżyser stara się podkreślić sztuczność, teatralność działań bohaterów, kreacyjny charakter ich tożsamości, iluzoryczne jedynie uczestnictwo w życiu, „Bycie-jako-granie-Roli” i jednocześnie ciągłe tej roli podważanie. W tekście koncentruję się na kreacji dwóch bohaterów: Atanazego i Łohoyskiego, jako najbardziej świadomych kempowego charakteru ich podmiotowości.

Jakub Lewicki

Jak mogła „wyglądać” premiera *Dafne* na dworze Władysława IV? Scenografia i maszyny teatralne w XVI-wiecznych adaptacjach operowych

„Czarodzieje sceny” – tak brzmi tytuł wstępu Barbary Judkowiak do traktatu Nicolò Sabbatiniego¹. Dotyczy on włoskich inżynierów i architektów-scenografów, których działalność na dworach europejskich w XVI i XVII wieku wzbudzała zachwyt i uwielbienie wśród bywalców monarszych i książęcych teatrów. To „machiniści” decydowali o artystycznych sukcesach spektakli, pomimo tego, że w założeniu były one swego rodzaju syntezą sztuk. Jak pisze Karolina Targosz-Kretowa, opera to od samego początku „zjawisko sceniczne będące dziełem sztuk połączonych, syntetyzujące poezję, muzykę, choreografię i oprawę wizualną, a nawet efekty działające nie tylko na intelekt, emocje, zmysły słuchu i wzroku, ale i powonienie”².

Dafne była ani pierwszym tego typu wydarzeniem na dworze Wazów (za takie uważa się wystawienie *La Galatea* w 1628 roku, jeszcze za panowania Zygmunta III), ani najbardziej efektownym (choćby ze względu na wystawienie na prowizorycznej scenie). Jej wystawienie ma dziś raczej wymiar symboliczny. Tematem Dafnidy uciekającej przed oszalałym z miłości Apollinem posłużyli się wszakże Ottavio Rinuccini i Jacopo Peri, których *dramma per musica* prezentowana w Florencji w latach 1594–1598 jest uważana za pierwszą operę europejską, a nawet za utwór wyznaczający początek baroku w muzyce. Wystawienie spektaklu bazującego na tym

¹ B. Judkowiak, *Wstęp* [do:] Sabbatini Niccolò, *Praktyka budowania scen i maszyn teatralnych*, przeł. i oprac. A. Kasprzak, Gdańsk 2008, s. 6.

² K. Targosz, *O scenografii w teatrze Władysława IV po czterdziestu latach*, „Barok. Historia-Literatura-Sztuka” 2005, nr 2, s. 175.

samym motywie (a być może nawet na florenetyńskim oryginalne) w Warszawie jest zmiennym przykładem ścisłych powiązań kulturowych pomiędzy Rzeczypospolitą a dworami włoskimi (szczególnie Florencją i Rzymem).

Warszawska *Dafne* została wystawiona 10 grudnia 1635 roku dla uświetnienia zakończenia obrad sejmiku. Była trzecim tego typu przedstawieniem³ zrealizowanym na samym początku rozwoju sceny władysławowskiej. Przyjmuje się (sumariusz opery nie zawiera nazwiska autora), że twórcą libretta był Virgilio Puccitelli, sekretarz i dyplomata na dworze polskich Wazów, który do Warszawy przybył najpewniej już za panowania Zygmunta III⁴. Prawdopodobnie nie ograniczał się jedynie do tworzenia zamawianych przez króla tekstów, ale zajmował się również ich reżyserowaniem⁵. Jednakże z punktu widzenia tematu artykułu postacią ważniejszą dla wystawienia *Dafne* jest Agostino Locci, nadworny scenograf i architekt, którego uważa się za autora opraw wizualnych większości przedstawień⁶. Locci był bowiem nie tylko twórcą sceny i jej dekoracji, ale także konstruktorem machin, projektantem kostiumów, inżynierem nadzorującym obsługę techniczną niezwykle trudnego pod tym względem widowiska operowego. Wypada również wspomnieć o kompozytorze muzyki, którym był zapewne kapelmistrz kapeli dworskiej – Marco Scacchi⁷.

W zasadniczej części artykułu zostały opisane najbardziej charakterystyczne i efektowne elementy *Dafne* ze względu na środki jakich najprawdopodobniej użyto do ich wykonania. Opierając się głównie na traktatach Nicollò Sabbatiniego⁸ i Josepha Furttenbacha⁹, chciałem zaprezentować potencjalną stronę wizualną spektaklu.

³ Po wspomnianej *La Galatea* (1628) i *Giuditta* (maj 1635).

⁴ Por. A. Szwejkowska, *Dramma per musica w teatrze Wazów 1635–1648*, Kraków 1976, s. 369.

⁵ Por. K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski Władysława IV (1635–1648)*, Kraków 1965, s. 96.

⁶ Por. H. Osiecka-Samsonowicz, dz. cyt., s. 60.

⁷ Zob. szerzej A. Szwejkowska, *Włosi w Kapeli Królewskiej polskich Wazów*, Kraków 1997.

⁸ N. Sabbatini, *Praktyka budowania scen i machin teatralnych*, przeł. i oprac. A. Kasprzak, Gdańsk 2008.

⁹ J. Furttenbach, *O budowie teatrów*, przeł. i oprac. Z. Raszewski, Gdańsk 2009.

Opera włoska i peregrynacja królewicza Władysława

Podejmując się próby rekonstrukcji wystawiania spektakli operowych na dworze warszawskim w latach 30. XVII wieku należy przede wszystkim zwrócić się w stronę Półwyspu Apenińskiego. Na włoskich dworach książęcych trwał wówczas istny „wyścig zbrojeń”, ponieważ posiadanie własnego teatru było jednym z najważniejszych wyznaczników pozycji i zamożności panującego. Świadczą o tym okoliczności wystawiania poszczególnych przedstawień, które od samego początku związane były z ważnymi wydarzeniami państwowymi (takimi jak zawarcie pokoju, wizyta posła) i dynastycznymi (głównie ślubami). Przykładem tego zjawiska jest europejska podróż polskiego królewicza w latach 1624–1625, który w niemal każdym z odwiedzanych miejsc był świadkiem wspaniałych widowisk teatralnych¹⁰.

Największe z nich Władysław obejrzał w należącym do Medyceuszy Palazzo degli Uffizi we Florencji, w którym od 1586 roku funkcjonowała stała sala teatralna. Odwiedził również zaprojektowany przez Andreego Palladia klasyczny Teatro Olimpico w Vicenzie¹¹ oraz nieczynny Teatro Farnese w Palazzo della Pilota w Parmie¹². Podczas podziwianych przedstawień mógł zapoznać się z innowacyjnym „odmienianiem się” sceny (mutazioni a vista), opartym na wymiennym prospekcie i periaktoi (o którym szerzej w dalszej części pracy) oraz niezliczonymi „efektami specjalnymi” (np. pirotechnicznymi). Dostrzegł bez wątpienia elementy szczególne dla prestiżu władcy: podium dla księcia i jego najbliższych (gwarantujące najlepszą widoczność) czy umieszczenie sal teatralnych w bezpośrednim otoczeniu

¹⁰ Opisy przedstawień zachowały się w *Diariuszu peregrynacji Władysława Paca*, przyszłego sekretarza królewskiego. Por. B. Król-Kaczorowska, dz. cyt., s. 10.

¹¹ Zob. K. Targosz-Kretowa, dz. cyt., s. 38. Palladio był nie tylko architektem, ale również archeologiem, którego badania nad rzymskimi ruinami doprowadziły do nowego wydania dzieła Witruwiusza (najważniejszego zachowanego starożytnego traktatu o architekturze), uzupełnionego o pomiary i plany teatrów, co znalazło swoje przełożenie na projektowany przez niego gmach.

¹² Jak stwierdziła K. Targosz-Kretowa w swojej monografii: „w Parmie [...] skrzyżowały się przeto wpływy «późnohumanistycznego witruijizmu weneckiego» z nowatorskimi tendencjami dworów Italii centralnej – florenckiego i papieskiego”. Zob. tejże, s. 59.

pokoju mieszkalnych rodziny książęcej, co mogło mieć istotny wpływ na wygląd przyszłej sali teatralnej na Zamku Królewskim¹³.

Już podczas drogi powrotnej Władysław rozpoczął działania mające na celu jak najszybsze zrealizowanie na warszawskim dworze przedstawień nawiązujących do tych oglądanych we Włoszech. Świadczy o tym chociażby zachowana korespondencja z Claudiem Monteverdim czy Adrianą Basile, słynną primadonną¹⁴. Królewicz wracał zaopatrzony również w traktat o perspektywie Lorenzo Sirigattiego, co świadczy o jego prawdziwej fascynacji nowoczesnym teatrem. Nie miał przecież jeszcze w Warszawie kompetentnych wykonawców dla swoich planów; być może sam studiował teoretyczne prace dotyczące malarstwa i architektury, chcąc jeszcze dokładniej poznać nurtujące go zagadnienia.

Pierwsze przedstawienie operowe w Rzeczypospolitej miało miejsce trzy lata po powrocie Władysława do Polski, zimą 1628 roku. Zrealizowany przez zespół z Mantui spektakl, opowiadający o miłości Acysa i Galatei, jest szczególnie istotny z punktu widzenia *Dafne*, głównie ze względu na powtarzające się motywy oraz zastosowane efekty. Było to pierwsze w historii wydarzenie teatralne w Polsce wykorzystujące zmienną scenografię (najprawdopodobniej jeszcze bez periaktoi). *La Galatea* wyznaczała przyszły kierunek, którym miał podążać teatr Władysława IV.

Jak doszło do wystawienia *Dafne*?

La Galatea była niestety wydarzeniem jednorazowym, ponieważ na następne przedstawienie nowego typu trzeba było poczekać kolejne 7 lat. Wynikało to oczywiście z przyczyn ekonomicznych i politycznych. Królewicz nie dysponował środkami, które byłyby w stanie pokryć koszty tego typu przedsięwzięcia¹⁵, nie był również oficjalnym następcą tronu (było to niemożliwe w panującym wówczas w Rzeczypospolitej ustroju demokra-

¹³ Por. B. Król-Kaczorowska, dz. cyt., s. 11

¹⁴ Por. K. Targosz-Kretowa, dz. cyt., s. 62.

¹⁵ „Wydawał krocie na terażniejszość. Niezmiennie w sprawach publicznych lub za publiczne mogących uchodzić, ba, po części i we własnych majątkowych, podlegał władzy ojca” – H. Wisner, *Władysław IV Waza*, Wrocław 1995, s. 41.

cji szlacheckiej, którego podstawę stanowiła m.in. wybieralność monarchy w drodze wolnej elekcji). Na drodze rozwoju opery stały również konflikty zbrojne (od 1632 r.)¹⁶. Sytuację udało się opanować dopiero w 1635 roku, zaś symbolicznej wymowy nabiera fakt, że pierwszy spektakl, który zainicjował trzynastoletni okres działalności sceny władysławowskiej, został wystawiony dla uczczenia zawarcia pokoju z Moskwą, 4 maja tego samego roku¹⁷.

Bodźcem, który przypuszczalnie zmotywował króla do podjęcia konkretnych działań w kierunku urzeczywistnienia jego planów związanych z teatrem, był wyjazd do Włoch jego brata – królewicza Aleksandra Karola – który powrócił w 1634 roku. Specjalnie na jego cześć wystawiono w rzymskim Teatrze Barberinich operę *Sant’Alessio*, którą wydano drukiem i opatrzone rycinami poszczególnych scen. Przedstawienie odznaczało się efektowną scenografią, na którą składały się latające postacie czy ukazanie piekła i nieba¹⁸. Król miał więc możliwość wysłuchania bezpośredniej relacji o ostatnich osiągnięciach włoskiej sceny (której ośrodkiem stał się w tym okresie Rzym), na dodatek na własne oczy mógł obejrzeć przywiezione do Polski materiały.

Jak wspominałem wyżej – lata 30. to dominacja Rzymu we włoskim teatrze operowym. Targosz-Kretowa podkreśla w swoim opracowaniu, że „operę Władysława IV można [...] określić jako ośrodek, który nie wytyczał wprowadzanie nowych dróg, ale odzwierciedlał najlepsze współczesne osiągnięcia włoskie”¹⁹. Przyjmując takie stanowisko możemy stwierdzić, że w momencie rozpoczynania swej właściwej działalności teatr warszawski pozostawał pod wpływem rzymskiego wzoru, czyli Teatru Barberinich. Pogląd ten umacnia poznanie pochodzenia nadwornego scenografa – Agostina Locciego, który jako Rzymianin – być może przez pewien czas terminujący u tamtejszych architektów – z pewnością bardzo dobrze orientował się w stosowanych w Wiecznym Mieście rozwiązaniach²⁰.

¹⁶ Chodzi o wojny z Rosją i Turcją (napięcia polityczne potęgowało zbliżające się wygaśnięcie pokoju ze Szwecją – rozejm wygasł w 1635 roku) – por. tamże, s. 73.

¹⁷ Pokój zawarto dzień wcześniej – tamże, s. 77.

¹⁸ Por. J. Miszańska, M. Surma-Gawłowska, dz. cyt., s. 320.

¹⁹ K. Targosz-Kretowa, dz. cyt., s. 160.

²⁰ Por. H. Osiecka-Samsonowicz, dz. cyt., s. 14; K. Targosz-Kretowa, dz. cyt., s. 134.

W 1635 roku przebywali już w Warszawie, wspomniani we wstępie, Agostino Locci i Virgilio Puccitelli. Wystawienie w maju *Krótkiego zebrania historyj z Pisma Świętego o Judycie*²¹ wydaje się ściśle powiązane z interesującą nas inscenizacją *Dafne*. Według zachowanego sumariusza, w opowieści o Judycie wystąpiło sześć zmian dekoracji, z czego jedna z nich wyobrażała piekło, ponadto w zakończeniu następowało uniesienie personifikacji Modlitwy do nieba. Prowizoryczna scena musiała więc posiadać podstawowe mechanizmy pozwalające na uzyskanie odpowiednich efektów. Według Hanny Osieckiej-Samsonowicz autor oprawy wizualnej widowiska musiał być „profesjonalistą, który dysponował jednak niewielkimi możliwościami technicznymi”²². Zapewne ten sam profesjonalista przygotowywał przez następne kilka miesięcy *Dafne*, która została zaprezentowana z okazji zakończenia obrad sejmiku 10 grudnia 1635 roku.

Scena i widownia

Wiemy na pewno, że w 1635 roku nie istniało jeszcze stałe miejsce przeznaczone do odgrywania sztuk teatralnych, ponieważ typowa *sala del teatro* miała powstać dopiero w 1637 roku przy okazji przygotowań dworu do ślubu Władysława z Cecylią Renatą Habsburg²³. Oznacza to, że zarówno *Giuditta* i *Dafnis*, jak również wyprzedzająca je *La Galatea*, musiały zostać zaprezentowane na tymczasowych scenach, w pomieszczeniach jednorazowo przystosowanych do teatralnych potrzeb, podobnie jak miało to miejsce na dworach włoskich kilka dziesięcioleci wcześniej. Dla naszych rozważań nie ma specjalnie znaczenia, o którą dokładnie salę mogło chodzić, niemniej możemy się domyślać, że było to jedno z największych pomieszczeń w zamku, odpowiednio wysokie²⁴, którego wyłączenie na dłuższy czas (ze względu na konieczność zbudowania sceny i widowni oraz odbywające się próby) nie stanowiło nadmiernego utrudnienia. Być może

²¹ Zachowany sumariusz posługuje się właśnie takim tytułem dla *Giuditty* – por. H. Osiecka-Samsonowicz, dz. cyt., s. 113.

²² Por. tamże, s. 114.

²³ Por. K. Targosz-Kretowa, dz. cyt., s. 135.

²⁴ Por. J. Furttenbach, *O budowie...*, s. 78.

Dafnis wystawiono w tej samej sali i na tej samej scenie co *Giudittę*²⁵, ograniczając możliwość korzystania z tego pomieszczenia aż przez 7 miesięcy.

Wyprzedzając nieco fakty, warto podkreślić, że *Dafnis* – jako dramat pastoralny (*favola pastorale*) – powinien być zostać wystawiony w naturalnej scenerii ogrodu, na otwartej przestrzeni²⁶. Wystarczyłoby wtedy zbudować podwyższenie i przyozdobić je roślinami i kwiatami. Niestety, polska *Dafne* została zaprezentowana w grudniu, co z bardzo dużym prawdopodobieństwem pozwala nam wykluczyć ewentualność odegrania przedstawienia w jednym z warszawskich ogrodów.

W opisie możliwego wyglądu prowizorycznej sceny zamkowej warto sięgnąć po traktaty Josepha Furttenbacha²⁷, który swoje poglądy oparł na dokładnej obserwacji Teatru Medich. W swoim opisie daje konkretne wytyczne i wymiary wielkości pomostu scenicznego i jego stałej dekoracji: 20 łokci głębokości, 24 łokci szerokości z przodu i 12 łokci szerokości z tyłu²⁸, co oznacza, że powinien zwężać się i podnosić ku końcowi (aż o 1,5 łokcia, czyli prawie o metr), dla podkreślenia zastosowanej perspektywy (w połączeniu z prospektem i parami *telari-periaktai*). Rama sceniczna (nazwana „ścianką”) powinna mieć 3 łokcie szerokości, żeby móc za nią skutecznie ukryć elementy dekoracji i oświetlenia. Konieczne było, aby pomost miał 3 łokcie wysokości z przodu i 4,5 łokcia z tyłu (perspektywa), dzięki czemu mogło funkcjonować podscenium, z którego w trakcie spektaklu wyłaniali się bohaterowie i w którym ukryte były osoby sterujące machinami. Dla zrozumienia gabarytów sceny warto dodać, że wieńczący ją prospekt po-

²⁵ Por. H. Osiecka-Samsonowicz, dz. cyt., s. 116.

²⁶ Por. L. dei Sommi, *Dialogo quarto* [za:] J. Misalska, M. Surma-Gawłowska, *Historia...*, s. 211.

²⁷ Jak dowodzi Zbigniew Raszewski w przedmowie do pism Furttenbacha: „Królewicz polski oglądał po prostu we Florencji ten teatr, którego model wioził Furttenbach (w 1620 roku; model wykonany przez mistrza Parigiego – przyp. mój, J.L.) do ojczyzny i który w swych rozprawach tak szczegółowo opisywał.” – por. Z. Raszewski, *Wstęp...*, s. 52.

²⁸ Odpowiednio, w przybliżeniu: 12 metrów głębokości oraz 14,5 m i 7,2 m szerokości. Przyjąłem, że łokieć (niem. *elle*) w rozumieniu Furttenbacha mógł mieć ok. 60 cm długości (w tym samym czasie w Rzeczypospolitej – 58,5 cm, w Prusach – 63,35 cm – na podstawie *Wielkiej Encyklopedii PWN*, Warszawa 2003).

winien mieć 3 łokcie wysokości. Istotna jest również wysokość, na której umieszczono nadscenium. Furttenbach sugeruje, że obręcz (będące imitacją chmur; w przypadku *Dafnis* możemy przyjąć, że takowe również były wykorzystane) powinny znajdować się na wysokości 18 łokci, przy czym chodzi tutaj o pierwszą z nich, kolejne należy umieszczać stopniowo, zniżając całe nadscenium w dół ku prospektowi²⁹.

Sala była z pewnością udekorowana różnego rodzaju ozdobami: kolumnkami, gzymsami czy powieszonymi na ścianach obrazami obitymi np. jedwabnymi draperiami³⁰. Z kolei sufit, według Furttenbacha, należało pokryć gipsowymi kasetonami. Jednak zważywszy na fakt, że król prawdopodobnie już wtedy planował wybudowanie stałej sceny do wystawiania oper, nierozsądnym byłoby całkowite przekształcanie sali (mającej wciąż swoje pierwotne funkcje) wyłącznie dla jednego czy dwóch przedstawień. Przyjęcie takiego poglądu oznacza, że można śmiało odrzucić zalecenia Furttenbacha dotyczące budowy wzdłuż ścian pokoików i umieszczenia na nich galeryjki, z której widzowie mogliby oglądać spektakl.

Z drugiej strony, na pewno istniało specjalne miejsce, z którego król i jego najbliżsi mogli podziwiać widowisko. Według Sabbatiniego było to podwyższenie, skonstruowane w taki sposób, aby oczy władcy mogły podziwiać iluzjonistyczne dekoracje dokładnie na wysokości zbiegu perspektywy na prospekcie³¹. *Dafnis*, oprócz króla i jego rodziny, podziwiali również senatorowie i zaproszeni goście, których liczba nie przekraczała raczej kilkuset osób³². Możliwe, że posadzono wszystkich w prowizorycznych ławach, umieszczonych na stopniach, przez co mieli możliwość wygodnego oglądania wydarzeń rozgrywających się na scenie. Według Sabbatiniego zbudowanie takiej widowni było możliwe bez konieczności

²⁹ Por. J. Furttenbach, dz. cyt., il. 22 i 23.

³⁰ Por. K. Targosz-Kretowa, dz. cyt., s. 74.

³¹ Por. N. Sabbatini, dz. cyt., s. 95.

³² W sumariuszu *Dafnis* jest mowa jedynie o obecności króla i jego rodziny oraz senatorów koronnych, których liczba nie przekraczała wówczas 140 osób. Może to oznaczać, że inscenizację podziwiała jedynie ok. 200 osób – por. F. Koneczny, *Dzieje administracji w Polsce w zarysie*, http://www.nonpossumus.pl/biblioteka/feliks_koneczny/adm/III_2.php, 15 maja 2012.

niszczenia podłogi i ścian³³ (dzięki systemowi stempli i belek, które wzajemnie się rozpierały, tworząc stabilną konstrukcję). Ciekawe natomiast, czy przy sadzaniu publiczności zastosowano zalecenie, „by idiotów i plebejów posadzić na stopniach i po bokach, z tego powodu, że maszyny bywają czasem widoczne z tych miejsc, jednakże tacy widzowie nie przyglądają się im szczegółowo”³⁴.

Dla uzupełnienia opisu, należy jeszcze „znaleźć” miejsce dla orkiestry, bez której nie byłoby mowy o spektaklu operowym. Prawdopodobnie nie znajdowała się na samej scenie – ten sposób Sabbatini zdecydowanie odradza ze względu na bezpieczeństwo poruszania się machin. W zamian proponuje wybudowanie dwóch balkoników na ścianach po bokach sceny, na których muzyków zasłaniałyby zakratowane balustradki lub dwóch pomostów na scenie, które byłyby umieszczone na tyle wysoko, aby nie przeszkadzać przechodzącym pod nimi aktorom³⁵. *Dafnis* kończyła się „otworzeniem” nieba i spuszczeniem *machina mundi*. Może więc w tym efektownym finale nastąpiło całkowite rozsuniecie górnego prospektu, które spowodowało jednoczesne ukazanie się ukrytych przez cały spektakl wśród chmur muzyków i spotęgowało jeszcze bardziej tryumfalną wymowę zakończenia³⁶.

„Odmienianie się” sceny

Najważniejszym elementem technicznym scenografii był system prospektu i periaktoi³⁷, umożliwiające wspomniane już *mutazioni a vista*.

³³ Por. N. Sabbatini, dz. cyt., s. 96.

³⁴ Tamże, s. 106. Niewątpliwie zabrakło plebejów, pytaniem otwartym pozostaje obecność na sali idiotów.

³⁵ Tamże, s. 96–97.

³⁶ Por. L. Bianconi, *Opera before 1637*, w: *Music in the Seventeenth Century*, Cambridge 1987, s. 172. Sabbatini o umieszczeniu muzyków na pomostach wewnątrz sceny mówi jako o najlepszym rozwiązaniu, podpierając to swoim doświadczeniem. Furttenbach również pisze o muzykantach ukrytych w obłokach.

³⁷ Opisane przez Witruwiusza *scenae versilis* (periaktoi) i *scenae ductilis* (prospekt) – por. A. Nicoll, *Dzieje teatru*, Warszawa 1977, s. 93. Włoska nazwa to *telari*, taką też stosują Furttenbach i Sabbatini.

Zmienny prospekt (a w zasadzie prospekty, ponieważ mogło być ich wiele) był podzielonym na dwie części płótnem, które rozsuwano (wg Sabbatiniego np. na prowadnicach) lub unoszono, przez co odsłanianiano następny prospekt lub pokazywano głęboki tył sceny, w którym np. falowało morze. Z kolei periaktoi były ustawionymi w parach po bokach sceny graniastosłupami o podstawie trójkąta, które w wyniku jednoczesnych obrotów pozwalały na wielokrotne zmiany miejsca akcji. Owe obroty umożliwiał system kołowrotów i lin umieszczonych w podscenium i z boku sceny. Mimo że w literaturze wciąż nie ma pewności co do tego, że został on również w pełni użyty w Warszawie przed 1637 rokiem (ze względu na braki w materiale źródłowym), skłonny jestem uznać, że *Dafnis* wystawiono jednak z pomocą *telari*. Tej hipotezie sprzyjają zapisy w sumariuszu opery, w którym użyto takich określeń jak „przemienienia się scena” czy „morze zniknie”.

Nie wiadomo, jakiego kształtu periaktoi zastosowano³⁸, jednakże ze względu na tylko dwie „przemiany”, wystarczyło wykorzystać dwa boki każdego z graniastosłupów. Sabbatini sugeruje w swoim traktacie, aby wykonywać je ze zbitych desek, ponieważ płótna zawieszone na ramach można łatwo zniszczyć, co mogłoby spowodować „zgorszenie publiczności”³⁹. Mało prawdopodobne, aby twórcy spektaklu, przygotowywanego na zlecenie króla, ryzykowali ściągnięciem na siebie gniewu monarchy.

Prospekt w całości rozsuwano lub podciągano. Tę drugą metodę sugeruje Sabbatini przez wzgląd na postacie zstępujące z nieba, a takie pojawiają się w *Dafne* kilkakrotnie. Z kolei Furttenbach mówi wyraźnie o rozsuwaniu się tylnej ściany. Przesunięcie dwóch skrzydeł prospektu po drewnianych szynach było zdecydowanie tańsze i łatwiejsze do wykonania, co szczególnie ważne ze względu na jednorazowe wykorzystanie. Sam prospekt był po prostu zamontowanym w prowadnicach blejtrmem (podzielonym na dwie części), na którym malarz umieścił potrzebne tło, odmalowane z zachowaniem wszelkich zasad iluzjonistycznej perspektywy stwarzającej wrażenie głębi.

³⁸ Por. Z. Raszewski, dz. cyt., s. 41

³⁹ Por. N. Sabbatini, dz. cyt., s. 57.

Żeby jednak w ogóle rozpoczęło się przedstawienie, musiało najpierw dojść do usunięcia kurtyny. Zarówno Sabbatini, jak i Furttenbach podają na to po kilka sposobów, jednakże polski sumariusz nie pozostawia wątpliwości – kurtyna została podniesiona do góry⁴⁰. Jak pisze Sabbatini, taki sposób jest z jednej strony „kosztowniejszy i wymaga więcej trudu”, z drugiej jednak „będzie o wiele lepszy i szybciej wywoła efekt”⁴¹. Chodzi oczywiście o najbardziej pożądane przez twórców opery zadziwienie publiczności, ponadto „nie godziłoby się to, aby spektatorowie mogli ją [scenę – przyp. mój, J.L.] od razu oglądać po wkroczeniu na salę”⁴². Według sumariusza „zasłon” było zresztą kilka, co tylko sprzyjało potęgowaniu napięcia. *Fuori*, jak je nazywa Furttenbach, były malowane i najprawdopodobniej przedstawiały jakiś perspektywiczny widok, w tym wypadku np. panoramę Warszawy lub leśną polanę, zapowiadając tym samym treść sztuki.

Sceneria pastoralna

Jak zaznacza Osiecka-Samsonowicz: „Scenografia pastoralna, obok morskiej, piekielnej i niebiańskich apoteoz należała do najczęściej pojawiającego się typu dekoracji w teatrze władysławowskim”⁴³. *Dafnis* była pierwszą warszawską *dramma pastorale*, warto również dodać, że scenografia leśna nie pojawiła się w zaledwie w dwóch z dwunastu wystawionych w teatrze królewskim oper. *Favola pastorale*, jako swoisty gatunek renesansowy posiadała szereg charakterystycznych dla siebie cech i była swojego rodzaju wynalazkiem epoki⁴⁴, opartym na wymienianym przez Witruwiusza typie sceny satyrowej. Warto podkreślić, że w przeciwieństwie do tradycyjnych form teatralnych (tragedii i komedii) *dramma pastorale* nie miała na celu

⁴⁰ „Podniószy zasłony, którą scena zakryta” – por. *Dafnis przemieniona...*, w: *Dramaty staropolskie. Antologia*, oprac. J. Lewański, t. 1, Warszawa 1963, s. 22.

⁴¹ N. Sabbatini, dz. cyt., s. 96.

⁴² J. Furttenbach, dz. cyt., s. 83.

⁴³ H. Osiecka-Samsonowicz, „*Boscareccia campagna*” i „*delizioso giardino*”. *Scenografie o tematyce pastoralnej w spektaklach teatru władysławowskiego*, „Barok. Historia-Literatura-Sztuka” 1997, nr 1, s. 59.

⁴⁴ Por. A. Szwejkowska, *Dramma per musica...*, s. 110.

wywołania przeżycia moralnego. Zamiast tego oferowała czystą przyjemność – *il diletto* – przez co szybko zdobyła popularność wśród publiczności i stała się głównym tematem nowopowstałej formy scenicznej.

Powołując się na tradycję antyczną, Sebastiano Serlio postulował, aby sceneria pasterska (*boscareccia campagna*) zawierała „lasy, góry, doliny, rzeki, fontanny, świątynie, szalasy i przede wszystkim perspektywy, także bardzo odległe, które wydadzą się zadziwiająco powabne”⁴⁵. Sądzę, że właśnie w taki sposób mogła wyglądać scenografia *Dafnis*, co potwierdza chociażby określenie „piękny gaj”, zawarte w sumariuszu. Głównym elementem arkadyjskiego obrazu był zapewne prospekt, na którym umieszczono pagórkowaty pejzaż ciągnący się aż po horyzont⁴⁶. Uzupełniały go periaktoi, na których najprawdopodobniej namalowano drzewa i krzewy z jednej strony, a z drugiej szalasy pasterskie. Być może sielską scenerię uzupełniały również ustawione na scenie rośliny i kosze z kwiatami, pomiędzy którymi mogły poruszać się mechaniczne ptaki i zwierzęta (dzięki zastosowaniu systemu hydraulicznego)⁴⁷.

Favola pastorale to nie tylko sceneria, ale również pewien schemat bohaterów i sytuacji, które przedstawiała⁴⁸. Główną postacią jest więc oporna nimfa, otoczona towarzyszkami – Dafne, którą próbuje poślubić Apollo, utożsamiany w tym wypadku z pasterzami. Złośliwym mścicielem okazuje się Kupidyn, natomiast doradcami – Peneus – bóg rzeki i ojciec Dafne oraz Wenus. Dodatkowo na scenie pojawiają się tradycyjni bohaterowie historii sielankowych, czyli satyrowie. Z powodu braku materiałów graficznych i małej ilości dokumentów, ciężko wyobrazić sobie, w jakich kostiumach mogli występować aktorzy. Zachowały się jednak rachunki królewskie, dzięki którym można odtworzyć listę tkanin wykorzystanych do uszycia sukien do spektaklu *La Santa Cecilia*, którego premiera miała miejsce w 1637 roku. Ze względu na – przypuszczalnie – tego samego projektanta

⁴⁵ Por. H. Osiecka-Samsonowicz, *Agostino Locci...*, s. 83.

⁴⁶ Por. K. Targosz, *Cztery żywioły w scenografii barokowej na przykładzie teatru operowego Władysława IV (1628–1648)*, w: *Obraz i żywioły*, red. M.U. Mazurczak i M. Żak, Lublin 2007, s. 136.

⁴⁷ Por. H. Osiecka-Samsonowicz, „*Boscareccia campagna*”..., s. 66.

⁴⁸ Por. A. Szwejkowska, dz. cyt., s. 114.

strojów (Locciego), wykorzystanie tych samych pastoralnych motywów oraz stosunkowo krótki odstęp czasu (pomiędzy *Dafne* a *Santa Cecylia* wystawiono jedynie *Il rato di Helena*) możemy przyjąć, że kostiumy w obu spektaklach mogły być do siebie zbliżone.

Można więc przypuszczać, że nimfy miały na sobie czerwone, jedwabne spódnice, bogato zdobione złoto-zielone kaftaniki z brokatu⁴⁹ oraz nakrycia głowy, połączone być może z wieńcami z ziół i gałęzi. Dafne, jako główna bohaterka, musiała się spośród nich wyróżniać, przypuszczalnie była więc ubrana w długą, złotą suknię, ozdobianą srebrnymi i czerwonymi dodatkami⁵⁰. Stroje Wenus, Apollina i Amora musiały podkreślać ich boskość, dlatego dominowały w nich zapewne cieliste, srebrne i złote barwy. Kupidyn wyróżniał się ponadto skrzydłami, wykonanymi z prawdziwych piór. Najciekawiej na scenie musieli prezentować się satyrowie i pasterze. Być może tych pierwszych ubrano w prawdziwe kozie skóry i „zoomorficzne protezy”, w postaci naturalnych rogów i drewnianych kopyt⁵¹.

Oddzielną kwestią było pojawienie się na scenie Peneusa – ojca Dafne i boga rzeki tesalskiej, ubranego najprawdopodobniej w krótką togę i ozdobionego wieńcem z sitowia. Jednakże klasycznym symbolem bóstwa rzeczno-ziemnego był dzban z nieustannie wylewającą się wodą. Efekt ten można było wywołać dzięki błękitno-srebrnemu materiałowi, który upchnięto w dzbanie. W momencie gdy Peneus stał na scenie, jeden z pachołków lekko ciągnął materiał przez szczelinę w podłodze⁵². Srebrzyste płótno odbijało światło, wyglądając tym samym jak wylewająca się z naczynia woda.

Sceneria morska

W szóstej odsłonie nastąpiło jedyne w *Dafnis* „przemienienie się sceny”. Krótki fragment miał charakter typowo intermedialny, nie zmienia to jednak faktu, że był dosyć efektowny. Scenografia pastoralna została

⁴⁹ Por. J. Żukowski, *Vestiti di conserto, maschare di cera. Kostiumy baletowe na dworze Władysława IV Wazy*, „Pamiętnik Teatralny” 2011, nr 1–2, s. 30.

⁵⁰ Por. H. Osiecka-Samsonowicz, *Agostino...*, s. 79.

⁵¹ Por. J. Żukowski, dz. cyt., s. 36.

⁵² Por. N. Sabbatini, dz. cyt., s. 161–162.

„w mgnieniu oka” zamieniona na morską dzięki odwróceniu periaktoi i usunięciu prospektu. W proscenium i być może na pomoście pojawiły się morskie fale. Sumariusz nie wspomina o tym, czy morze było spokojne, czy wzburzone, możemy jednak przyjąć, że pojawienie się ogromnego wieloryba na scenie musiało zostać odpowiednio podkreślone. Wydaje mi się, że gwałtowne morskie fale najlepiej imitowała metoda zaproponowana przez Sabbatiniego, polegająca na zamontowaniu w poprzek sceny walców pokrytych płótnem, które zostało pomalowane na niebiesko, granatowo, czarno i srebrno na szczycie. Takie wałki umieszczono w ramach, dołączając do nich korbki, którymi obracano⁵³. Oczywiście mogło to być uzupełnione przybitymi do najdalszej ściany proscenium i umieszczonymi pomiędzy wałkami deskami, wyrzezanymi na kształt fal, których zastosowanie opisał Furttenbach.

Najbardziej widowiskowym elementem tej sceny był wieloryb z Neptunem na grzbiecie. Monstrum poruszało się w tylnym, szerokim na ponad dwa łokcie kanale, którego przygotowanie sugerował Furttenbach już na samym początku konstruowania sceny⁵⁴. W swoim traktacie podał również szczegółowy sposób przygotowania potwora⁵⁵. W Warszawie wyglądało to najprawdopodobniej w ten sposób, że widzowie widzieli jedynie olbrzymią głowę i część grzbietu wieloryba, na której siedział aktor grający Neptuna. Pod sceną znajdował się natomiast trójkołowy wózek, na którym zamontowano całą konstrukcję, poruszaną przez dwóch ludzi (pierwsza osoba pchała całość, druga natomiast poruszała głową zwierzęcia). Potwór świecił oczami (dzięki zamontowanym lusterkom, odbijającym światła lamp) i wyrzucał w górę strumienie wody (tak naprawdę kawałeczki srebra bądź talku, migoczące w świetle; kartonowym rogiem obfitości wydmuchującym „sztuczną wodę” musiała operować trzecia osoba⁵⁶). Przez sporych rozmiarów otwór gębowy mogło przejść bez problemu z podsцениum czterech trytonów-śpiewaków⁵⁷.

⁵³ Por. N. Sabbatini, dz. cyt., s. 149–150.

⁵⁴ Por. J. Furttenbach, dz. cyt., s. 79.

⁵⁵ Tamże, s. 145.

⁵⁶ Por. N. Sabbatini, dz. cyt., s. 160.

⁵⁷ Osiecka-Samsonowicz pisze w swoim opracowaniu, że trytony wyskoczyły zza wielo-

Neptun, ubrany w cieliste i srebre szaty, miał zapewne przy sobie swój symbol – trójząb – oraz koronę z morskich roślin. Z kolei trytonowie, ze względu na wodne pokrewieństwo, mogli mieć w sobie coś z najań, dlatego oprócz zielonkawo-niebieskich kostiumów być może posiadali jakieś złote lub karmazynowe dodatki⁵⁸.

Niebo

Chmury i błękitne niebo stanowiły niezbędny element dekoracji, przedstawiany na wiele różnych sposobów, w zależności od potrzeb konkretnej sceny. W *Dafnis* nie zmieniono dekoracji nieba nad pomostem scenicznym, jednak miało ono duże znaczenie przy kilku scenach, w których zastosowano maszyny podnośnikowe. Nieboskłon mógł wyglądać tak, że podzielono go na dwie części: pierwsza zaczynała się nad początkiem pomostu i opadała w dół ku prospektowi, następnie stworzono sporą przerwę, po której – wyżej – umieszczono drugą część. Dzięki temu oraz odpowiedniemu pomalowaniu nadscenium obserwatorzy nie byli w stanie dostrzec szczeliny, w której poruszały się podnośniki z postaciami⁵⁹. Samo niebo pomalowane było wszelkimi odcieniami niebieskiego i szarości, aby stworzyć jak najlepszą iluzję natury. Do tego z nadscenium zwisały chmury, czyli obręcze z rozpiętymi na nich pomalowanymi płótnami.

Najciekawsze były jednak maszyny, dzięki którym postacie mogły latać nad sceną, zstąpić na nią z obłoków bądź też zniknąć w przestworzach. W *Dafnis* miały miejsce trzy takie sceny. Pierwszą z nich był prolog, w którym Jutrzenka najpierw unosiła się na chmurze w otoczeniu czterech Zefirków, by następnie wstąpić wraz z nimi do nieba. Aktorzy stali na podeście maszyny, do której z przodu był przymocowany malowany obłok, z tyłu natomiast znajdował się „kawałek nieba”, czyli ścianka z nałożonych na sie-

ryba. W sumariuszu wyraźnie jest napisane, że „z k t ó r e g o [...] czterej Tryntocyni”. Opierając się na Furttenbachu, nie ma powodów, aby nie uznać, że faktycznie wkroczyli na scenę przez paszczę sztucznego stwora.

⁵⁸ Por. J. Żukowski, dz. cyt., s. 30.

⁵⁹ Por. N. Sabbatini, dz. cyt., s. 164–166.

bie desek, które były po kolei zdejmowane (być może przez jeden z „wietrzyków”). Gdy Jutrzenka wznosiła się coraz wyżej, za jej plecami zmieniały się błękity poranka, aż do czerwieni wschodzącego słońca⁶⁰. Konstrukcja była unoszona dzięki poprzecznej belce, którą umieszczono w prowadnicach po obu stronach sceny, niewidocznych zza ostatniej pary periaktoi. O możliwości unoszenia w górę i w dół decydował system lin i bloczków, połączony z kabestaniem ukrytym w podscenium.

Jak zaznacza Targosz-Kretowa: „Wszystkie bóstwa mitologiczne ukazywały się bądź na obłokach, bądź na wozach, czasami zaś leciały same w powietrzu”⁶¹. Ostatni sposób był dosyć niebezpieczny dla aktora, który był przymocowany do podnośnika jedynie butami (montowano zapewne pewnego rodzaju strzemiona). W sumariuszu zostało zanotowane, że w szóstej scenie Wenus zstąpiła z nieba w złotym wozie, natomiast Kupidyn „leciał za nią”⁶². Oznacza to, że bóstwa szybowały nad pomostem niezależnie od siebie. Taką możliwość dawały pionowe prowadnice, zamontowane w tyle sceny, w których poruszały się wertykalnie ramiona. Aby umożliwić zlatywanie na środek, konieczne było umieszczenie konstrukcji w odpowiedniej dziurze, w której obracano ją wokół własnej osi (podobnie jak periaktoi). Publiczność warszawska widziała więc Wenus w złotym powozie i Kupidyna, którzy niespodziewanie wyłonili się spośród chmur i szybując nad sceną wylądowali swobodnie na samym jej środku, aby móc odegrać dialog. W ten sam sposób wrócili do nadscenium po intermedium z Neptunem i wielorybem.

Oświetlenie

Światło odgrywało niezwykle istotną rolę w scenografii operowej. Ze względu na porę roku, w której doszło do wystawienia *Dafnis*, niemożliwe było wykorzystanie naturalnego światła słonecznego, które najlepiej odpowiadałoby sielskiej atmosferze przedstawianych wydarzeń. Salę roz-

⁶⁰ Por. N. Sabbatini, dz. cyt., s. 199–201.

⁶¹ K. Targosz, *Cztery żywioły...*, s. 137.

⁶² *Dafnis przemieniona...*, w: *Dramaty staropolskie...*, s. 24.

jaśniały więc niezliczone świece, dobierane w zależności od ilości wytwarzanego ciepła i dymu. Efekt padania promieni słonecznych, szczególnie pożądanym ze względu na pastoralny charakter inscenizacji, można było osiągnąć dzięki nagromadzeniu większej ilości lamp z jednej strony sceny i ukryciu ich za ramą sceniczną, tak aby na pomoście powstawały cienie. Światło z boku było też po prostu ciekawsze, ponieważ mocne oświetlenie przodu sceny powodowało, że stawała się „nijaka”, z kolei oświetlenie tyłu – zbyt ciemna i surowa⁶³.

Sabbatini w swoim traktacie dokładnie opisuje sposób odegrania poranka za pomocą odpowiednich efektów świetlnych⁶⁴. Być może w *Dafnis* również wykorzystano podobne metody w prologu. W tym celu zaciemniono główne lampy padające na scenę, natomiast w kanale przed propektem umieszczono sporą liczbę świec, przykrywając je deską. Gdy podniesiono kurtynę i widowni ukazała się unoszona na chmurze Jutrzenka, stopniowo odsuwano deskę, aż do momentu pełnego rozbłyśnięcia świec ukrytych w podscenium. Wówczas machina z aktorką zniknęła w nadscenium, tylny kanał na powrót zakryto deską, a przednie lampy odsłonięto, co oznaczało, że nastał już dzień.

Przemiana Dafne

Najbardziej efektownym elementem widowiska, a zarazem jego fabularnym punktem kulminacyjnym, była oczywiście przemiana nimfy Dafne w drzewo laurowe. Najprawdopodobniej do zamiany aktorki na roślinę doszło dzięki wykorzystaniu zapadni zamontowanej w podłodze. W momencie, w którym miało dojść do przeobrażenia, otwarła się niewidoczna z pozycji publiczności kłapa⁶⁵ (do wnętrza podscenium, zamontowana na zawiasach), przez którą sprawne ręce obsługi natychmiast wystawiły donicę lub statyw z wawrzynem i zaraz potem chwyciły wskazującą do środka Dafne. Można przypuszczać, że wymiana ta była poprzedzona spo-

⁶³ Por. N. Sabbatini, dz. cyt., s. 62.

⁶⁴ Tamże, s. 199–201.

⁶⁵ Por. J. Furttenbach, dz. cyt., s. 137.

rym zamieszczeniem na scenie, spowodowanym gonitwą Apollina za nimfą, której zapewne towarzyszyła głośna muzyka. Bardzo możliwe, że w chwili podmieniania bohaterki głośno zabrzmiał gong lub bęben, odwracający uwagę publiczności, co ułatwiło sprawne dokonanie całej operacji⁶⁶. Warto podkreślić, że była to pierwsza transformacja postaci, którą wykonano w teatrze władysławowskim.

Epilog

Inscenizację *Dafnis* wieńczył tryumfalny epilog, w którym nastąpiło „otwarcie się sceny” (czyli całkowite rozsuniecie prospektu), z końca której została spuszczone kula ziemską – *machina mundi* – wraz z siedzącą na niej personifikacją Szczęścia. Pod nią znajdowali się Moskwiczyn i Turczyn, czyli przedstawiciele narodów pobitych przez Władysława IV. Do zaprezentowania takiej sceny wykorzystano zapewne jedną z machin, na których szybowali wcześniej Wenus i Kupidyn. Prawdopodobnie sporych rozmiarów kula umieszczona była na platformie, na której siedzieli przebrani aktorzy. Szczególne wrażenie musiała wywierać na publiczności postać Turka, którego orientalizujący strój i turban oraz być może posmarowana sadzą twarz były czymś egzotycznym i wyjątkowym⁶⁷. Żołnierz rosyjski został zapewne przedstawiony w wojskowym mundurze. Z kolei kostium Szczęścia mógł być wykonany z delikatnych tkanin utrzymanych w bieli połączonej z odcieniami żółtego i srebrem⁶⁸.

W przeciwieństwie do florenckiego oryginału oraz niemieckiej wersji *Dafnis* z 1627 roku, przedstawienie warszawskie nie było związane ze ślubem władcy, ani atmosferą karnawału. *Dafne* zaprezentowana przed Władysławem IV nabrała poprzez swój epilog charakteru panegirycznego. Można dostrzec wyraźny wpływ monarchy na treść zakończenia, być może spowodowany koniecznością umocnienia jego wizerunku w oczach

⁶⁶ Sabbatini sugerował takie rozwiązania przy dokonywaniu zmian otwartych scenerii, jednakże nic nie stało na przeszkodzie, aby podobny fortel był użyty również w tym momencie.

⁶⁷ Por. J. Żukowski, dz. cyt., s. 39.

⁶⁸ Tamże, s. 30.

najwyższych urzędników Korony. W tym wypadku wystawienie opery z okazji obrad sejmu wydaje się nieprzypadkowe.

W pracy zająłem się jedynie „wyglądem” spektaklu, ponieważ właśnie tym najbardziej „uwodził” publiczność, spychając na dalszy plan kwestie muzyki czy fabuły. Przytaczane dzisiaj opisy ówczesnych inscenizacji, zachowane grafiki czy odkrywane na nowo traktaty dotyczące zasad tworzenia iluzjonistycznej perspektywy i machin teatralnych sprawiają, że aż ciężko uwierzyć, że już ponad 400 lat temu tworzone tak zaawansowane technicznie i zdumiewające swoim rozmachem widowiska. Niezaprzeczalny wkład w to wspaniałe dziedzictwo wniósł również teatr stworzony w Rzeczypospolitej przez króla Władysława IV Wazę, którego działalność w latach 1635–1648 przyniosła ponad 30 inscenizacji operowych oraz szereg pomniejszych imprez teatralnych (głównie baletowych) uświetniających wszelkie uroczystości dworskie⁶⁹. *Dafnis* była sztandarowym przykładem nowej formy muzycznej, która dopiero podbijała europejskie dwory. *Dramma pastorale* tworzone były dla wzbudzania zachwytu i przyjemności, miały być wdzięczne i ucieszne⁷⁰. Warszawska adaptacja nie odbiegała w żaden sposób (poza hermetycznym epilogiem) od spektakli wystawianych w tym samym czasie we Włoszech, była nawet pewnego rodzaju kopią rozwiązań stosowanych wówczas we Florencji i Rzymie. Nie zmienia to faktu, że opera władysławowska jest fenomenem polskiej i europejskiej kultury, ponieważ w okresie, gdy nigdzie w północnej Europie nie istniał regularny teatr dworski, w Warszawie działała stała scena, na której intensywnie wystawiano nowe (i innowacyjne, jak na tamte czasy) przedstawienia. *Dafnis* była zaledwie początkiem tej wspaniałej historii, jednakże nawet na prowizorycznej scenie w jednej z sal zamkowych została wystawiona z pełną dbałością o zachowanie konwencji i prawdopodobnie z zastosowaniem wszelkich dostępnych wówczas nowinek technicznych, co starałem się przedstawić w moim artykule.

⁶⁹ Por. K. Targosz-Kretowa, *Teatr...*, s. 306–308.

⁷⁰ Por. K. Targosz, *Cztery żywioły...*, s. 141.

BIBLIOGRAFIA

- Bianconi L., *Opera before 1637*, w: *Music in the Seventeenth Century*, Cambridge 1987.
- Bianconi L., Walker T., *Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera*, „Early Music History” 1984.
- Dafnis przemieniona w drzewo bobkowe. Apolog albo baśń Owidyjuszowa, która była reprezentowana muzyką na kształt komedynie przed obecnością Króla Jego Mości, Królewiców Ich Mościów i Ich Mościów Panów Senatorów Koronnych*, w Warszawie, po Sejmie Roku Pańskiego 1635. W Warszawie, w Drukarni Jana Trepińskiego, K. J. M. Typografa, Roku 1635, w: *Dramaty staropolskie. Antologia*, oprac. J. Lewański, t. 1, Warszawa 1963.
- Furttenbach J., *O budowie teatrów*, przeł. i oprac. Z. Raszewski, Gdańsk 2009.
- Król-Kaczorowska B., *Teatr na Zamku Królewskim w Warszawie*, Warszawa 1985.
- Miszalska J., Surma-Gawłowska M., *Historia teatru i dramatu włoskiego. Od XIII do XVIII wieku*, t. 1, Kraków 2008.
- Nicoll A., *Dzieje teatru*, przeł. A. Dębicki, Warszawa 1977.
- Osiecka-Samsonowicz H., „*Boscareccia campagna*” i „*delizioso giardino*”. *Scenografie o tematyce pastoralnej w spektaklach teatru władysławowskiego*, „Barok. Historia-Literatura-Sztuka” 1997, nr 1.
- Osiecka-Samsonowicz H., *Agostino Locci (1601 – po 1660). Scenograf i architekt na dworze królewskim w Polsce*, Warszawa 2003.
- Sabbatini N., *Praktyka budowania scen i machin teatralnych*, przeł. i oprac. A. Kasprzak, Gdańsk 2008.
- Savage R., *Prologue: Daphne Transformed*, „Early Music” 1989, nr 4.
- Szweykowska A., *Dafne – zaginiony dramma per musica sceny Władysławowskiej. Próba rekonstrukcji zawartości utworu*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie” 1973, z. 27 (323).
- Szweykowska A., *Dramma per musica w teatrze Wazów 1635–1648*, Kraków 1976.

- Targosz K., *Cztery żywioły w scenografii barokowej na przykładzie teatru operowego Władysława IV (1628–1648)*, w: *Obraz i żywioły*, red. M.U. Mazurczak i M. Żak, Lublin 2007.
- Targosz K., *Na widowni i na scenie – w dworskiej kulturze teatralnej pierwszej połowy XVII w.*, w: *Rola i miejsce kobiet w edukacji i kulturze polskiej*, red. W. Jamrożek i D. Żołędź-Strzelczyk, Poznań 1998.
- Targosz K., *O scenografii w teatrze Władysława IV po czterdziestu latach*, „Barok. Historia-Literatura-Sztuka” 2005, nr 2.
- Targosz-Kretowa K., *Teatr dworski Władysława IV (1635–1648)*, Kraków 1965.
- Tomkiewicz W., *Opera władysławowska w powiązaniu ze zjawiskami kultury artystycznej w Polsce. Streszczenie*, w: *Opera w dawnej Polsce na dworze Władysława IV i królów saskich. Studia i materiały*, red. J. Lewański, Wrocław 1973.
- Żukowski J., *Vestiti di conserto, maschare di cera. Kostiumy baletowe na dworze Władysława IV Wazy*, „Pamiętnik Teatralny” 2011, z. 1–2.

ABSTRAKT

Artykuł przedstawia operową adaptację historii nimfy Dafne (opisaną m.in. w *Metamorfozach* Owidiusza), ze względu na jej prawdopodobny „wygląd” sceniczny podczas premierowego wystawienia w teatrze dworskim Władysława IV Wazy w 1635 roku. Autor koncentruje się na próbie opisanie scenografii i prawdopodobnego wykorzystania machin teatralnych, których opisy zostały stworzone na podstawie XVII-wiecznych traktatów teoretycznych autorstwa Niccoli Sabbatiniego i Josepha Furttenbacha.

(Auto)kreacja, interpretacja czy ilustracja? Szkic o fotografiach Piotra Pietrygi inspirowanych niemieckim ekspresjonizmem filmowym

Badania nad korespondencją sztuk przedmiotem naukowych rozważań czynią dialog między wytworami odrębnych dziedzin. Pretekstem do ich zderzenia staje się wspólnota semantyczna, a za przykład takich relacji mogą posłużyć chociażby adaptacje filmowe. Seweryna Wyślouch omawiając związki literatury oraz sztuk wizualnych wskazuje, iż intersemiotyczność stanowi domenę wielu tekstów kultury, ale niesie ze sobą jedynie refleksję o podobieństwie i poszukiwaniu miejsc wspólnych¹. Dużo atrakcyjniejszy pod względem poznawczym wydaje się być zatem obszar zjawisk interdyscyplinarnych. Jak bowiem konkluduje swój artykuł badaczka, to „różnice świadczą o talencie twórcy i manifestują specyfikę poszczególnych dyscyplin”² – a najprostszym środkiem dla osiągnięcia tego celu jest zderzanie ze sobą odmiennych artystycznych dziedzin.

Jednak jak ma się zachować badacz wobec osobliwej okoliczności porównywania filmu i fotografii? Osobliwej, gdyż towarzyszy jej wiedza o genetycznym związku obu mediów oraz o tym, że w konsekwencji posługują się podobnymi środkami wyrazu. Zasadniczym elementem różniącym je jest ruch. Za subtelny moment przejścia pomiędzy oboma sztukami uznaje się słynny eksperyment Eadwearda J. Muybridge’a

¹ Zob. S. Wyślouch, *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*, w: *Intersemiotyczność: literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. A. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Kraków 2004, s. 23.

² Tamże, s. 27.

z 1872 roku³. Angielski fotograf wykonując serię zdjęć biegnącego konia uzyskał udokumentowane fazy poruszania się zwierzęcia. To pierwsze uruchomienie fotografii-kadrów stanowiło jeszcze daleką, ale coraz wyraźniejszą zapowiedź montażu – charakterystycznego środka wyrazu X muzy, zwanej *nomen omen* ruchomymi obrazami. Wydaje się jednak, iż to zdarzenie w jeszcze większym stopniu zwraca uwagę na podobieństwo między tymi sztukami.

Przedmiotem niniejszego tekstu stanie się analiza wybranych fotografii z cyklu *Kino* Piotra Pietrygi wobec źródeł ich inspiracji – dzieł niemieckiego ekspresjonizmu filmowego. Choć zasadniczym celem pracy będzie uchwycenie i nazwanie relacji, jakie zachodzą między fotografiami a filmowymi obrazami, to ważnym punktem odniesienia będzie wspomniany nurt. Do rozwoju kina światowego ekspresjonizm przyczynił się poprzez uznanie oświetlenia za istotny środek artystycznego wyrazu. Kontrastowy światło-cień, który był stosowany w filmach ekspresjonistycznych, stanowił ekwiwalent pełnych niepokoju stanów emocjonalnych bohaterów. Ten sposób wykorzystania światła stał się rozpoznawalny dla poetyki owego nurtu. Wpłynął twórczo na estetykę filmów czarnych, które wykorzystując niski klucz oświetlenia uczyniły go jednym z wyróżników tego gatunku. Wspólny mianownik, jakim jest genetyczny związek filmów *noir* i ekspresjonizmu, jest także istotny dla poetyki sztuki fotograficznej, czego potwierdzenie stanowi cykl *Kino*. Dla fotografii bowiem, sztuki „piszącej światłem”, wykorzystanie światła i cienia w kreowaniu przestrzeni oraz znaczeń stanowi kwintesencję jej możliwości jako szczególnej wypowiedzi artystycznej. Prace Piotra Pietrygi są wyraźną manifestacją tych środków fotograficznego opowiadania.

Na potrzeby adaptacyjnego projektu⁴ Pietryga odwołał się do następujących filmów: *Gabinet doktora Caligari* (1920) Roberta Wiene, *Zmęczona śmierć* (1921) oraz *Metropolis* (1927) Fritza Langa, *Puszka Pandory* (1929) Georga Wilhelma Pabsta oraz *Nosferatu – symfonia grozy* (1922) Friedricha Wilhelma

³ Zob. *Muybridge’a eksperyment*, w: M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 183–184.

⁴ Cały cykl znajduje się między innymi na autorskiej stronie fotografa. Z tego źródła korzystam na potrzeby niniejszej analizy. <http://www.piotrpietryga.com/kino.html>, 5 kwietnia 2013.

Murnaua. Kilka pozostałych prac pojawiło się w nieco zmienionej konwencji. Nie zostały powiązane z żadnym konkretnym obrazem, ale z gatunkiem – nawiązują do stylistyki filmów *noir*. Wiedza o tych nawiązaniach nie jest wymagana od odbiorcy, ale zostaje on o nich każdorazowo poinformowany dzięki podpisom. Wszystkie zostały skonstruowane według prostego, niemal katalogowego schematu: „Inspirowane filmem *Tytuł*, reżyseria, data”. To wyraźne wskazanie źródeł inspiracji prowokuje do pytań o charakter funkcjonowania fotografii Pietrygi – rozpatrywanych zarówno jako cykl *Kino*, serie poświęcone poszczególnym filmom lub jako jednostkowe prace.

Podpis, choć nie należy bezpośrednio do fotografii, potrafi całkowicie zawłaszczyć obraz, podyktować interpretację, a nawet odmienić pierwotny, zaprojektowany przez fotografa, sens przedstawienia⁵. W omawianym przypadku nie można oczywiście mówić o manipulacji, ponieważ autor komentarza jest jednocześnie twórcą zdjęć. Jednak niewątpliwie musiał mieć świadomość wagi słowa i konwencji zapisu tytułów nie pozostawił przypadkowi. Podpisy przez swoją suchą, dokumentalną formę zdają się pełnić jedynie funkcję przypisu, wskazywać na źródło. Niczego ponadto nie można z nich wyczytać. To z kolei sprawia, że odsuwają od siebie podejrzenie o zawieranie interpretacji i przenoszą uwagę oglądającego na powrót do fotografii. Pozbawienie większości podpisów⁶ cech indywidualizmu sprawia, że część artystycznej wizji zdaje się przynależeć do ruchomych źródeł inspiracji. Ów gest interpretować można w kategoriach hołdu wobec pierwowzoru. Tytuły funkcjonowałyby jako metatekstowe wskazania przedmiotu odniesienia, co jest częstym rozwiązaniem w przypadku adaptacji oraz zabiegów intersemiotycznych. Na ile jednak charakter tych podpisów jest konwencjonalny, a na ile niezbędny dla zrozumienia odniesienia?

Zjawisko ilustracji charakteryzuje się tym, iż w relacji do oryginału stanowi zawsze stronę niesamodzielną, podporządkowaną. Oznacza to przede wszystkim, że znajomość pierwowzoru jest istotna nie tylko dla

⁵ Zob. J. Berger, *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Poznań 1997, s. 27–28.

⁶ Wyjątek stanowią dodatkowe tytuły do trzech zdjęć, o czym mowa będzie w dalszej części artykułu.

odbiorcy, ale i dla twórcy ilustracji – ogranicza bowiem jego możliwości artystyczne i interpretacyjne. Seweryna Wyślouch, przypominając Ingardeńską teorię miejsc niedookreślonych w tekście literackim, zauważa za Kazimierzem Bartoszyńskim, iż wieloznaczność słowa stanowi „wyzwanie rzucone przez dzieło”, jest „propozycją jego interpretacji i specyficznym świadectwem odbioru”⁷. To spostrzeżenie rodzi twórczy potencjał ilustracji powstającej do tekstów literackich, o którym jednak ciężko mówić w przypadku relacji fotografii i filmu. Prace Pietrygi rozpatrywane według klucza przekładu intersemiotycznego powielają treści scen oraz naśladują kompozycje kadrów filmowych. Wynika to z wiernego odtworzenia materiału źródłowego: wystylizowania modeli na bohaterów filmu, scenografii, wykreowania oświetlenia w niskim kluczu, co pozwoliło uzyskać równie silne kontrasty, czy zastosowania czarno-białej konwencji.

Odwołując się do typologii Seweryny Wyślouch, można wyodrębnić dwa zasadnicze rodzaje ilustracji⁸. Pierwszy polega na konkretyzacji warstwy przedmiotowej dzieła. W swojej silnej zależności od pierwowzoru, ten typ pokrywałby się z dotychczasowym spojrzeniem na cykl Pietrygi, zdeterminowanym przez wspólnotę genetyczną obu sztuk. Natomiast drugi rodzaj, mianowicie przekład intersemiotyczny, nakazuje uwzględnić specyfikę języka fotografii, a tym samym udowodnić obecny w projekcie jego twórczy, poznawczy charakter. Także wyrażenie z podpisu („inspirowane”) dopuszcza dwojaką interpretację – wskazuje na zależność owych zdjęć od pierwowzoru, podkreśla bliskość tematyczną i formalną, a jednocześnie akcentuje ich twórczą samodzielność, sprowokowaną jedynie przez źródło inspiracji.

Domeną fotograficznego opisu świata jest jego parcelacja. Jak objaśnia Susan Sontag:

Poprzez fotografie świat staje się ciągiem niezwiązanych z sobą, swobodnych części, a historia – przeszłość i teraźniejszość – zestawem anegdotek i *faits divers*. Fotografia atomizuje rzeczywistość, poddaje ją manipulacji i zniekształca⁹.

⁷ S. Wyślouch, *Tekst i ilustracja*, w: tejże, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 101.

⁸ Zob. S. Wyślouch, *Tekst i ilustracja...*, s. 100.

⁹ S. Sontag, *Eseje o fotografii*, przeł. S. Magała, Kraków 2009, s. 31.

W sposób analogiczny do tego, co spotyka historię i współczesność, to samo przytrafia się filmowi. Biorąc pod uwagę fakt, że jest on tworem audiowizualnym, dziejącym się w czasie, to jego podział, a tym samym porzucenie naturalnej dla niego konwencji opowiadania jest zasadniczą zmianą. W efekcie poszczególne serie prac nawiązujące do konkretnego dzieła są zagadkowe – trudno je połączyć w fotoesej czy fotostory, chociaż „tylko narracja może nam pomóc w zrozumieniu czegokolwiek”¹⁰. Jedynie podpis zawiera w sobie załączek anegdoty i pełni tym samym funkcję skrótu myślowego¹¹.

Nie oznacza to jednak, iż prace Pietrygi nie potrafią funkcjonować poza światem filmowym. Choć ich przedstawienia nie potrafią przenieść w całości pierwotnego kontekstu, to skupiając uwagę na sobie tworzą własną opowieść. I tak oglądający daje się uwieść hipnotyzującemu wzrokowi postaci spowitej w światło niewiadomego źródła, która patrzy prosto w obiektyw. Odczuwa niepokój, ponieważ zdjęcie przedstawiające ubranego na czarno mężczyznę, z za którego rozchodzą się przytłaczające, zakrzywione konary drzewa, wykonano z żabiej, nienaturalnej



Inspirowane filmem *Metropolis*, reż. F. Lang

¹⁰ Tamże, s. 32.

¹¹ Definicje słownikowe ilustracji sprowadzają ów termin do przedstawienia graficznego, nie językowego, ujednolaczając tym samym jego wizualną naturę. Taka interpretacja ma związek z tradycją (wystarczy wspomnieć średniowieczne iluminacje). Jednak przez to, że ilustracja bywa nie tylko ozdobą ale i interpretacją, objaśnieniem, uzupełnieniem, naturalną wydaje się być refleksja, czy charakteru ilustracyjnego może nie mieć i tekst. W najprostszej postaci byłby to opis obrazu lub sam tytuł.

perspektywy. Obserwuje także sceny: porwania czy trójkąta miłosnego, o czym wnioskuje z układu postaci znajdujących się w obrębie jednego tylko ujęcia.

W tradycyjnym rozumieniu zjawisko ilustracji występuje zawsze wraz ze swoim tekstem wyjściowym¹². Jednak Wysłouch zauważa, że ilustracja może usamodzielnąć się do tego stopnia, że pomimo utrzymanej korespondencji z pierwowzorem jego „znajomość, jakkolwiek ważna dla widza, nie wydaje się konieczna”, a przedstawienie graficzne może funkcjonować osobno¹³. Ów pogląd pozwalałby wówczas rozpatrywać cykl Pietrygi jako zestaw ilustracji do filmów.

W tym momencie warto przywołać dwa terminy filmoznawcze, które pomogą dookreślić sposób, w jaki można interpretować prace Pietrygi. Fotos jest takim rodzajem zdjęcia, które zostało wykonane na planie filmowym. Choć zwykle jest ono realizowane w trakcie kręcenia scen, a więc blisko filmowej rzeczywistości, to ostatecznie fotos nie jest jego częścią. Powstały dla celów reklamowych lub promocyjnych, czasem powtarza znany fragment filmu, tylko z innej perspektywy. Może również uchwycić moment, który nie znajdzie się w ostatecznej wersji materiału, wprowadzając widza za kulisy oraz odkrywając nieznaną wcześniej postać obrazu. W podobny sposób zdają się funkcjonować niektóre fotografie cyklu *Kino*. Poprzez zabieg inscenizacji zostały odtworzone (przynajmniej w sposób iluzoryczny) warunki obecne w rzeczywistości filmowej. Ponieważ prace nie są dokładną kopią kadrów, zaczynają zachowywać się jak zaginione fotosy z planów filmowych. Przejmują tym samym cechy tej formy istnienia filmów, wykazują twórczy, indywidualny rys pomimo konieczności zachowania zgodności z wizją pierwowzoru.

Stop-klatka natomiast jest fragmentem filmu, nie zdjęciem. Jej statyczność ma istotne konsekwencje artystyczne – zdradza umowność i kreację przedstawienia. Fotografia z kolei bywa zwykle odbierana jako (zapośredniczona, ale jednak) rzeczywistość. Dzieląc wszystkie fotografie z cyklu według filmów, do których nawiązują, można zauważyć,

¹² Zob. J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, Warszawa 1986, s. 37.

¹³ Zob. S. Wysłouch, *Tekst i ilustracja...*, s. 99.



Inspirowane filmem *Zmęczona Śmierć*, reż. F. Lang



Inspirowane filmem
Zmęczona Śmierć,
reż. F. Lang

iz są wśród nich zarówno inscenizacje, jak i portrety. O ile pierwszy typ buduje naturalną więź ze swoim pierwowzorem, o tyle portret jest już rodzajem ujęcia, które przełamuje filmową konwencję. Ów efekt został przez Pietrygę osiągnięty w dwojaki sposób. Po pierwsze, portretowane postaci pojawiają się samotnie, zwykle na ciemnym tle – nie towarzyszą im zatem elementy przestrzeni filmowej, nie zdradzają również obecności osób trzecich. Stosowanie kompozycji zamkniętej jeszcze silniej koncentruje uwagę oglądającego na portretowanym. Po drugie, w kilku wypadkach modele spoglądają wprost w obiektyw aparatu. W świetle filmowym podobny zabieg jest uważany za

jawne przełamanie iluzorycznej konwencji opowiadania, natomiast na gruncie fotografii jest naturalną sytuacją.

Z całego projektu szczególną uwagę zwracają dwa portrety: *Doktor Caligari* oraz *Studium Szaleństwa*. Jako jedyne zostały wyróżnione własnymi tytułami, co dodatkowo świadczy o ich autonomizacji względem cyklu. Ponadto w przypadku *Studium* została naruszona dotychczasowa konwencja przedstawienia, polegająca na tym, iż pojedyncza fotografia imitowała filmowe kadry. Forma, jaką przybrała ta praca, czyli dyptyk, nakazuje odbierać ją w kategoriach fotografii jako samodzielnej sztuki, bez form pośrednich (jak wspomniane fotos czy stop-klatka). Historia kina zna co prawda przypadki stosowania tzw. podzielonego ekranu¹⁴ w funkcji chwytu narracyjnego, pozwalającego ukazywać symultaniczność rozgrywających się wydarzeń, jednak dyptyk stanowi skończoną, niezmienną kompozycję, która funkcjonuje zarówno na prawach podobieństwa, wspólnego mianownika, jak i na zasadzie przeciwieństw, kontrastu. Wła-

¹⁴ Zob. *Podzielony ekran*, w: M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 228–229.

śnie z tego typu przedstawieniem mamy do czynienia w przypadku podwójnego wizerunku w *Studium*.

Z obecnością portretów w cyklu *Kino* wiąże się niewątpliwie okoliczność nawiązywania do filmów ekspresjonizmu niemieckiego, a w związku z tym także konieczność adaptowania nie tylko strony wizualnej źródeł inspiracji. Ów kierunek, charakteryzujący się odrzucaniem mimetyczności i rzeczywistego przedstawienia, dążył do obrazowania wewnętrznych stanów bohatera. Po II wojnie światowej pojawiły się dwie publikacje, które interpretowały wydarzenia na gruncie filmografii niemieckiej w sposób psychoanalityczny. Były to *Od Caligarego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego* Siegfrieda Krakauera (1948) oraz *Ekran demoniczny* Lotty Eisner (1952). Alicja Helman, podsumowując założenia badaczy, zaznacza że:

Dostrzegli w twórczości filmowej wyraz zbiorowej podświadomości narodu; [...] Wampiry, upiory, zjawy, ludzie obdarzeni nadprzyrodzoną siłą – typowe postaci filmu ekspresjonistycznego – były traktowane jako znaki lęku przed nadciągającą epoką tyranii i ubezwłasnowolnienia bezbronnej jednostki¹⁵.

Dualizm dyptyku stanowi zatem twórczą interpretację założeń ideowych i formalnych *Gabinetu doktora Caligari*. Uwzględnia bowiem psychoanalityczne interpretacje krytyków ukazując demoniczny charakter tytułowego bohatera (który w filmie jest i naukowcem, i szarlatanem). Portret został wykonany w konwencji realistycznej i nie nosi oznak deformacji obrazu spowodowanych na przykład charakterem użytego obiektywu. Jednak kontrast pomiędzy fotografiami, wraz z sugerującym interpretację



Inspirowane filmem
Puszka Pandory,
reż. G.W. Pabst

¹⁵ A. Helman, *Niemiecki ekspresjonizm filmowy*, w: *Niemiecki ekspresjonizm filmowy*, red. A. Helman, A. Madej, Katowice 1985, s. 15.



Studium szaleństwa

tytułem *Studium szaleństwa*, każe sądzić, iż prawa strona dyptyku przedstawia rzeczywistość wewnętrzną, subiektywną i symboliczną.

Ponadto sam rodzaj przedstawienia, jakim jest portret, można odczytywać za pomocą klucza, który dodatkowo pozwoli uwypuklić funkcjonalność tego typu przedstawienia w kontekście adaptowania filmu ekspresjonistycznego. Metafora fotografii jako lustro narodziła się wraz z dagerotypem i choć wynikała ze szczególnej kondycji tego materiału (miedziana powierzchnia dagerotypu w istocie zachowywała się jak zwierciadło), to przetrwała do czasów współczesnych¹⁶. Jej żywotność wiąże się z bagażem znaczeniowym samego lustra: „Magia zwierciadeł ma swe źródło w tym, że ich ekstensywność-intruzyjność nie tylko pozwala uzyskać lepszy ogląd świata, lecz również popatrzeć na nas samych tak, jak nas widzą inni”¹⁷. Portret fotograficzny jest z kolei takim rodzajem przedstawienia, które wymusza na portretowanym przyjęcie określonej

¹⁶ Zob. B. Stiegler, *Srebrne lustro*, w: tegoż, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, Kraków 2009, s. 211–212.

¹⁷ U. Eco, *O zwierciadłach*, w: tegoż, *Czytanie świata*, przeł. M. Woźniak, Kraków 1999, s. 75.

postawy, nienaturalności wynikającej ze świadomości bycia obserwowanym. Taka autokreacja wiąże się w jakimś stopniu z autoprojekcją: to jak chce się być postrzeganym nakłada się na wizerunek, który zna się z lustra. Końcowa fotografia zostanie skonfrontowana przez modela z tymi dwiema wizjami.

Z portretem i fotografowaniem wiąże się również zjawisko sobowtóra¹⁸. Antropologiczna teoria Edgara Morina odwołuje się do kulturowo zakorzenionego motywu podwójnej świadomości człowieka, który Morin sprowadza do pojęcia widma. Widmem z kolei może być „cień, odbicie zwierciadlane, wierzenia dotyczące świata duchów, motyw sobowtóra (występujący zarówno w obrzędach, jak i w literaturze czy w filmie)”¹⁹. W kontekście samorozpoznania pojęcie widma wiąże się z istotnym rozróżnieniem: nie jest po prostu *alter ego* (drugim ja), ale raczej *ego alter* (inny ja sam)²⁰.

Powyższe uwagi odpowiadają dotychczas wskazanym wyróżnikom stylu ekspresjonistycznego. Jednak wydaje się, iż wybór ekspresjonistycznych filmów jako źródeł fotograficznego wyzwania nie jest przypadkowy. Istnieją bowiem pewne podobieństwa pomiędzy założeniami ideowymi i formalnymi tego kierunku, a poetyką medium fotograficznego.

Mimo że ówczesni uważali ekspresjonizm za kierunek wyjątkowo niefilmowy, to właśnie on (wraz z innymi nurtami okresu awangardy) w znaczący sposób przyczynił się do wypracowania indywidualnych form filmowego opowiadania²¹. Helman wymienia tu kilka znaczących obszarów wpływu, między innymi dowartościowanie pojedynczego kadru poprzez jego kompozycję. Wykorzystywanie przez scenografów *Gabinetu doktora Caligari* możliwości malarstwa i architektury do kreacji świata było wyrazem sprzeciwu wobec mimetycznego, w tym także fotograficznego, postrzegania rzeczywistości. Jednak w wyniku tych zabiegów kadr, pojedyncza scena zaczęły funkcjonować jak autonomiczne obrazy – ponieważ też przestrzeń rozgrywanych wydarzeń nie była niczym innym jak obrazem,

¹⁸ Zob. B. Stiegler, *Sobowtór*, w: tegoż, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, Kraków 2009, s. 203.

¹⁹ A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, Gdańsk 2008, s. 146.

²⁰ Tamże, s. 146.

²¹ Zob. A. Helman, *Robert Wiene czyli pozory niefilmowości*, „Kino” 1974, nr 4, s. 62–64.



na którym namalowano nawet grę światłem i cieniem. Fotografia, będąc zamkniętym, dwuwymiarowym przedstawieniem, w naturalny sposób nawiązuje do poetyk sztuk plastycznych, a w tym wypadku także i do poetyki kadrów filmów ekspresjonistycznych.

Postawione w tytule pracy pytanie o charakter cyklu Pietrygi nie może się spotkać z jednoznaczną odpowiedzią. Fotografie wykonane na potrzeby *Kina* charakteryzuje bowiem nierównomierny stopień zależności od pierwowzorów, co pozwoliły zobrazować użyte w pracy terminy: ilustracja, fotos, stopklatka. Niemniej wydaje się, iż wieloznaczność została wpisana w zało-

żenia artystyczne cyklu. François Soulages zaznacza, że tak jak każda inna sztuka, tak i fotografia ma zdolności autoanalityczne²². Jako przykłady wskazuje autorskie projekty fotograficzne (choćby *Weryfikacje* Ugo Mulasa), ale również przypadek fotografowania dzieł reprezentujących inne sztuki. Autotematyczny i autorefleksyjny charakter mają także prace Pietrygi. Poprzez swój cykl fotograf zdaje się badać dzisiejsze relacje pomiędzy fotografią a filmem oraz możliwości artystyczne aparatu wobec sztuki, którą zrodził. *Kino* to również niepodważalny dowód na indywidualizm nieruchomych obrazów, manifest zdolności fotografii jako autonomicznego środka wyrazu, który został uwypuklony właśnie poprzez kontekst sztuki pokrewnej i realizującej wspólny temat. To spostrzeżenie nabiera szczególnej mocy w kontekście filmów ekspresjonistycznych, które powstawały w dobie awangardy i krystalizowania się swoistego języka różnych sztuk – nie tylko medium posługującego się ruchomymi obrazami. Wówczas był to kolejny krok naprzód, w kierunku usamodzielnienia się

Doktor Caligari

²² Zob. F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2007, s. 390.

filmu, ale stał się również istotnym punktem odniesienia dla poetyki zdjęć. W związkach fotografii i X Muzy zdaje się stale pobrzmiewać echo eksperymentu Muybridge'a, gdzie te dwie sztuki pozostają ze sobą podwójnie związane. Współcześnie nie jest to jednak jedynie analogia formalna, ale wynikająca z charakteru różnic więź tematyczna. Owe spotkania, wzajemną fascynację tych mediów można zaobserwować na przykładzie takich filmów jak *Memento* Christopera Nolana (2000) czy *Uwieczone chwile* Jana Troella (2008), a także projektów fotograficznych: *Sale kinowe* Hiroshi Sugimoto (od 1978) lub kinografiki Jamie Beck (2011–2012).

BIBLIOGRAFIA

- Berger J., *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Poznań 1997.
- Eco U., *O zwierciadłach*, w: tegoż, *Czytanie świata*, przeł. M. Woźniak, Kraków 1999.
- Helman A., *Niemiecki ekspresjonizm filmowy*, w: *Niemiecki ekspresjonizm filmowy*, red. A. Helman, A. Madej, Katowice 1985.
- Helman A., *Robert Wiene czyli pozory niefilmowości*, „Kino” 1974, nr 4, s. 62–64.
- Sontag S., *Eseje o fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków 2009.
- Soulages F., *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2007.
- Stiegler B., *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, Kraków 2009.
- Wysłouch S., *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*, w: *Intersemiotyczność: literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. A. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Kraków 2004.
- Wysłouch S., *Tekst i ilustracja*, w: tejże, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.

ABSTRAKT

Film i fotografię, pomimo wspólnej genezy oraz operowania podobnymi środkami wyrazu, charakteryzuje odmiennność formy, ekspresji oraz odbioru. Celem tekstu będzie analiza cyklu *Kino* autorstwa Piotra Pietrygi wobec źródeł jego inspiracji: filmów powstałych w ramach ekspresjonizmu niemieckiego. Poruszane w pracy obszary szczególnego zainteresowania to: granice indywidualności twórcy, problem przekładu, funkcja odbiorcy, różnice w narracji, funkcjonowanie fotografii inspirowanych filmami w kontekście fotosów oraz stop-klatki, kwestia autotematyczności. W analizie autorka będzie odwoływała się do pojęć zarówno filmoznawczych, jak i związanych z korespondencją sztuk.

Marta Zabłocka

Biografie z zaświatów.

Polskie tłumaczenia *Conrada Sievera* ze *Spoon River Anthology* Edgara Lee Mastersa

Opublikowanie *Spoon River Anthology* przez Edgara Lee Mastersa w 1915 roku było wydarzeniem, które silnie wpłynęło na rozwój poezji amerykańskiej. To ten tom poetycki rozślawił autora, który nigdy wcześniej ani nigdy później, mimo dalszej działalności literackiej, nie napisał utworu tak wysoko ocenionego przez krytykę. Zawarte w zbiorze wiersze stały się polemiką ze skonwencjonalizowaną poezją opiewającą w sentymentalny sposób prowincjonalne miasteczka amerykańskie. Literatura regionalna pozostała przy tym źródłem, z którego Masters czerpał całymi garściami¹.

Spoon River Anthology to zbiór 200 epitafiów w formie monologowych autonarracji, snutych po śmierci przez mieszkańców amerykańskiego miasteczka. Wszyscy zostali pochowani na tym samym cmentarzu, wszyscy zachowali po śmierci równie silne, dawne, ludzkie namiętności. Wspominając miłości i przyjaciół, odkrywając swoje grzechy, dzieląc się wyrzutami sumienia, opowiadając o swoim życiu i doświadczeniach, przedstawiają rzeczywistość bliską, znaną, uniwersalną – zrozumiałą dla współczesnego czytelnika.

Spoon River opisywane jest przez jego zmarłych mieszkańców i charakteryzowane przez ich życiorysy. Nie powieła ono jednak wzorca sielankowego – to miasteczko osób w większości nieszczęśliwych, których namiętności nie mogły zostać zaspokojone, którzy po śmierci w zdecydo-

¹ Zob. Edgar Lee Masters, w: *The Norton Anthology of American Literature*, red. N. Baym, vol. D, New York 2003.

wanej większości mają poczucie niezrealizowania, niespełnienia i niezadowolenia z przeżytego życia. Ich egzystencja opierała się na nieustających napięciach między moralnością a powinnościami wynikającymi z pełnionej roli społecznej, zajmowanego miejsca w hierarchii lokalnej czy narzucanych przez pracę obowiązków. Zdarzają się wśród epitafiów napisanych przez Mastersa i biografie szczęśliwe, są one jednak w mniejszości. Szczególne miejsce w społeczności miasteczka zajmują natomiast outsiderzy, poeci, jednostki natchnione i wrażliwe na piękno.

Do tej pory na język polski *Spoon River Anthology* została przełożona w całości dwukrotnie – przez Michała Sprusińskiego (*Antologia Spoon River*²) oraz przez Andrzeja Szubę (*Epitafia ze Spoon River*³). W swojej pracy chciałabym przyjrzeć się tłumaczeniom utworu *Conrad Siever* ze wspomnianych, wydanych w Polsce zbiorów, zwracając w szczególności uwagę na odmienną interpretację przez obu tłumaczy tekstu oryginalnego⁴.

Już tytuł omawianego zbioru wierszy Mastersa jest znamieny. Zapowiada nie tylko antologiczną formę, ale również zderzenie dwóch porządków: antycznego (tradycji poezji wzniosłej o wypracowanych wzorcach formalnych) oraz współczesnego (wykorzystującego w twórczy sposób żywioł mowy, zachowań oraz rytuałów codzienności). Na znaczenie tytułu i napięcia, które są w nim zakodowane, zwraca uwagę m.in. Jerzy Jarniewicz, pisząc o greckiej tradycji antologii rozumianej jako zbiór drobnych utworów poetyckich, w szczególności epigramów. Masters, nazywając zbiór wierszy antologią, nie miał na myśli antologii w rozumieniu współczesnym, ale odwołał się właśnie do jej znaczenia pierwotnego, dając czytelnikowi jasny sygnał odnośnie do źródła swoich inspiracji. Drugi człon tytułu natomiast – *Spoon River* – to fikcyjna nazwa geograficzna lokująca akcję utworów w uniwersalnej przestrzeni amerykańskiego prowincjonalnego miasteczka. Nazwa ta w zderzeniu ze słowem „antologia”, które reprezentuje klasyczną, pełną idealizowanych wzorców kulturę starożytnej Grecji, razi swoim prozaizmem, potocznością. *Spoon River* oznacza tyle, co

² E.L. Masters, *Antologia Spoon River*, przeł. M. Sprusiński, Warszawa 1981.

³ Tenże, *Epitafia ze Spoon River*, przeł. A. Szuba, Kraków 2000.

⁴ Tłumaczenia te zostały umieszczone w aneksie na końcu niniejszego artykułu.

nic. „Spoon” to łyżka, przedmiot użytkowy, na który w czasach Mastersa zapewne nie patrzono jak na obiekt mogący konotować skojarzenia inne niż codzienne posiłki⁵. Dla Mastersa nie ma w niej nic poetyckiego, a nazwa miasteczka jest symbolem przeciętności.

W obu tłumaczeniach tytułu (*Antologii Spoon River* Michała Sprusińskiego oraz *Epitafiach ze Spoon River* Andrzeja Szuby) znajdujemy, tak jak w oryginale, odwołania do tradycji antycznej. Podczas gdy Sprusiński pozostawił w nim wyraz „antologia”, Szuba, być może ze względu na współczesny kontekst występowania tego słowa i możliwe nieporozumienia z tego wynikające, zastąpił je „epitafiami”, sugerując wprost treść wierszy zawartych w zbiorze⁶. Tłumacz ten, decydując się na taką formę tytułu, choć być może go uwspółcześnił, utracił ważną informację o konstrukcji tomu. Antologia jest bowiem z założenia wyborem utworów, uporządkowanych w misterny, przemyślany sposób – odwołuje się do całości. Epitafia, chociaż odsyłają do greckiej tradycji patetycznej poezji funeralnej i wskazują na gatunek opublikowanych tekstów, pomijają ten aspekt⁷.

Oddanie pęknięć i napięć w utworach Mastersa, wynikających ze zderzenia wspomnianych porządków – antycznego (tradycja kultury wysokiej związana z formą utworów) i potocznego (kultura niska wiążąca się z językiem potocznym), stanowi kluczowy problemem dla tłumaczy jego poezji.

Elementem wpływającym na specyfikę wierszy poety z Chicago, bezpośrednio związanym z dwojaką tradycją inspirującą wiersze Mastersa, jest gra między retoryką epitafium jako gatunkiem poezji antycznej a żywiołem mowy potocznej. Tradycja patosu w mówieniu o śmierci oraz liczne konteksty kulturowe zderzone są w jego utworach z pospolitością i narracjami o codzienności. Lakoniczna forma epigramatu (epitafium w zamyśle ma zostać wyryte na nagrobku) łączona jest z koncepcją snucia opowieści – w kilkudziesięciu utworach streszczone zostało całe życie bohatera. Temu, co przyziemne, przypisywana jest wzniosła koncepcja poezji dającej

⁵ Zob. J. Jarniewicz, *Où sont les poissons d'antan?*, „Literatura na Świecie” 9/2000, s. 265–266.

⁶ Tamże, s. 266.

⁷ Pisząc o konstrukcji, należy pamiętać również o próbie nałożenia przez Mastersa na zbiór epitafiów struktury *Boskiej Komedii* Dantego. Zob. J. Jarniewicz, dz. cyt., s. 266.

świadectwo życia, będącej gwarantem pośmiertnej pamięci. Język poezji Mastersa, o czym pisze Jarniewicz, jest przy tym ciągle językiem przeźroczystym i stylistycznie neutralnym⁸.

Intrygującym problemem wydaje się celowość takiej nietypowej stylizacji. Czy ma ona służyć ośmieszeniu tego, co prozaiczne i szare, ma obnażyć dzięki obrazowym przykładom ludzkie słabości, które prowadzić muszą do autodestrukcji, czy przeciwnie – uwznioślić przeciętność? W utworach ze *Spoon River Anthology* tradycja literatury wysokiej jest żywa i bardzo wyraźnie podkreślona, nie tylko przez formę epigramatu. Liczne są chociażby nawiązania do klasycznej poezji konfesyjnej, metafizycznej i religijnej. Przez wiersze, szczególnie pierwszy w zbiorze (*Wzgórze*), przewija się średniowieczny topos-pytanie *ubi sunt*. Kwestia zachowania pamięci o zmarłym to też tradycja najśłynniejszego bodaj epitafium Symonidesa upamiętniającego poległych podczas obrony Termopil Spartan⁹. Nawiązania do niego są wyraźne m.in. w utworze *Marry McNelly* („Przechodniu / kochać to odnajdywać własną duszę”, M.S.¹⁰) oraz *Eugenia Todd* („Czy ktoś z was, przechodnie [...]”, M.S.). Pojawiają się również inne nawiązania do starożytnego epigramatu, m.in. „Tutaj leżę, obok grobu [...]” (M.S.) w wierszu *Hod Putt*.

Skoro epitafia dyktują sami ich bohaterowie, utwory ze *Spoon River Anthology* są z założenia metapoetyckie – „I zlecam wam, aby to wyryto / na moim grobie [...]” (M.S.) w *Kinsey Keene* lub „Moje epitafium powinno brzmieć [...]” (M.S.) w *Cassius Hueffer*. Bohaterowie-narratorzy epitafiów są w pełni świadomi roli snutej przez siebie narracji, a przynajmniej Masters stara się oddać pozór tej świadomości. Jednak czytelnik odczuwa podczas lektury dysonans. Z jednej strony wyznania mieszkańców Spoon River ze względu na opisywane problemy społeczne są wiarygodne. Z drugiej jednak strony zakorzenienie tekstów w tradycji kultury wysokiej,

⁸ Tamże, s. 265–266.

⁹ ὦ ξεῖν', ἀγγέλλειν Λακεδαιμονίοις ὅτι τῇδε κείμεθα τοῖς κείνων ῥήμασι πειθόμενοι (gr.).

¹⁰ Tłumaczenia Michała Sprusińskiego będę oznaczała inicjałami M.S., Andrzeja Szuby natomiast A.S., zgodnie z przywoływanymi wcześniej polskimi wydaniem *Spoon River Anthology* E.L. Mastersa.

o której wspominałam, każe nam postrzegać wszystkich bohaterów wierszy jako posiadaczy obszernej wiedzy z tej dziedziny. Posiadają tym samym świadomość i wrażliwość literacką autora. Aby uznać utwory poety z Chicago za autentyczne, czytelnik stykający się z nimi musi przyjąć, że wszyscy mieszkańcy Spoon River są obeznani z kodami kultury wysokiej i powielają je w swoich autonarracjach świadomie.

Odbiorca utworu i jego bohater należą do tego samego uniwersum kultury – dzięki temu rozpoznaniu między zmarłym bohaterem-narratorem a przechodniem-czytelnikiem nawiązuje się w utworach Mastersa intymny dialog. Epitafium jako utwór literacki wyryty na nagrobku (a więc utrwalaony na materiale wyjątkowo trwałym) i fakt, że jego autorem jest sam zmarły, niemal usuwają barierę śmierci. Mówi się o niej u Mastersa w sposób oczywisty, codzienny – beczasowość wyznań sprawia, że na zawsze pozostają one takie same, niezmiennie. Jedna myśl utrwalaona w epigramacie jest myślą symboliczną, która podsumowuje całe życie zmarłego i charakteryzuje go. Zmarły opisuje się jednak przez nią sam i sam decyduje, które troski, zmartwienia, grzechy oraz marzenia pozna czytelnik. Ma to znaczenie w tłumaczeniu, szczególnie w utworach, w których intymizacja wyznania jest posunięta do granic, przy okazji mając charakter nie-szablonowy – jak w przypadku utworu *Conrad Siever*. Fakt, że sami zmarli są autorami swoich epitafiów, kłóci się natomiast z elitarnym charakterem gatunku z założenia upamiętniającego tylko jednostki wybitne. W *Spoon River Anthology* forma epitafium ulega zdemokratyzowaniu, którego przejawem staje się język.

Porozumienie między czytelnikiem a bohaterem uobecnia się właśnie w języku. Lapidarność poezji Mastersa sprawia, że każde słowo w tłumaczeniu nabiera wielkiej wagi. W przekładzie tej poezji nie ma miejsca na dopowiedzenia, na barańczakowską, interpretującą frazę, bowiem łatwo zmienić sens wiersza. Każda parafraza zawiera ryzyko odebrania narracjom zmarłych autentyczności. Przekład całego cyklu może sprawić też trudność ze względu na pozorną jednolitość języka, jakim posługują się bohaterowie poszczególnych epitafiów. Zawsze jest on potoczny, jednak różnice w sposobie konstrukcji wypowiedzi poszczególnych postaci są zauważalne i wynikają w dużej mierze z określonych typów osobowości, które repre-

zentują, oraz z różnego stopnia metaforyzacji języka, którym opisują świat. Wychwycenie różnic w autorskiej kreacji indywidualnych wrażliwości bohaterów jest podstawą zachowania sensu utworu oryginalnego.

Prostota i lapidarność wypowiedzi Sievera wymaga od tłumacza nie lada subtelności oraz wyobraźni. Sama wyobraźnia mówiącego Sievera jest bowiem na wskroś poetycka. Utwór jemu poświęcony jest monologiem osoby, która za życia była wrażliwa na piękno natury oraz jej dobrodziejstwa, która wpisuje siebie w porządek naturalny i chce być jego częścią po śmierci. W pośmiertnym zwierzeniu Sievera najważniejsze miejsce zajmuje ulubiona jabłoń – ta sama, której owoce służyły do produkcji domowego jabłecznika, uwielbianego przez młodzież ze Spoon River (w utworze *Hare Drummer*: „Do the boys and girls still go to Siever’s / For cider, after school, in late September?”). Dla ogrodnika staje się ona symbolem ponadczasowego trwania, wieczności.

Drzewo z sadu Sievera jest dla niego *axis mundi*, w pośmiertnej narracji staje się drzewem kosmicznym, pod którego korzeniami bohater chciałby spocząć i na swój sposób powrócić do życia pod postacią „jeszcze czerwieńszych jabłek” (A.S.). Jabłoń jest przy tym drzewem ważnym dla kultury europejskiej. Jego symbolika odwołuje przede wszystkim do biblijnego drzewa poznania dobra i zła, ale w kulturze europejskiej (wierzenia Słowian czczących dąb oraz Wikingów – jesion) drzewo kosmiczne znajduje się również w punkcie przecięcia linii wyznaczonej przez empiryczne poznanie horyzontalne i drugiej, wertykalnej, łączącej ziemię z niebem. Kontakt z boskim drzewem umożliwia człowiekowi uwznioślenie ducha. Często takie uwznioślenie jest interpretowane jako warunek natchnienia poetyckiego.

Cykl utworów o mieszkańcach Spoon River pokazuje zabawny kontrast między przedstawieniami Sievera i jego sadu w różnych epitafiach. Podczas gdy w omawianym utworze jabłoń symbolizuje sens życia bohatera i konotuje skojarzenia odwołujące się do tradycji wysokiej, w narracjach innych mieszkańców miasteczka pojawia się jedynie jako kontekst dla przyziemnych uciech, takich jak raczenie się domowym alkoholem.

W epigramacie Sievera nie ma miejsca na ludzkie afekty, który to temat zazwyczaj dominuje w pozostałych utworach cyklu. Ze względu na

wrażliwość podmiotu mówiącego materia słowna wiersza, mimo że wciąż prosta, nie może być w przekładzie dodatkowo sprozaizowana, musi pozostać wieloznaczna, bowiem wyobraźnia i wrażliwość bohatera mają podłoże mityczne. W sposobie myślenia Sievera zawarta jest pierwotna wiara w moc natury i uobecniający się w niej czas cykliczny.

Oprócz motywu *axis mundi* epitafium ogrodnika ze Spoon River opiera się na poetyckim sfunkcjonalizowaniu motywu śmierci jako archetypicznie skojarzonego z jesienią i zimą. Naprowadzają na taką interpretację symbole czerwonych, jesiennych jabłek, jałowego (M.S.) lub zapuszczonego (A.S.) ogrodu, cieniste ścieżki, krzewy zimozielone (A.S.) i topos roślin, które nie rodzą owoców. Oba te motywy organizują wyobraźnię Sievera i decydują o wymowie utworu.

Not in that wasted garden
Where bodies are drown into grass
That feeds no flocks, and into evergreens
That bear no fruit –
There were along the shaded walks
Vain sights are heard,
And vainer dreams are dreamed
Of close communion with departed souls –
But here under the apple tree
I loved and watched and pruned
With gnarled hands
In the long, long years;
Here under the roots of this northern-spy
To move in the chemic change and circle of life,
Into the soil and into the flesh of the tree,
And into the living epitaphs
Of redder apples!

Cały wiersz skonstruowany jest na stelażu dwóch conceptów. Pierwszym z nich jest porównanie śmierci do chemicznego procesu pozwalającego na wejście do wiecznego obiegu materii i stanie się częścią kręgu życia („move in the chemic change and circle of life”). Śmierć zostaje przy tym nazwana eufemistycznie przez peryfrazę i odwołanie do znanego toposu. Drugim jest zastosowanie figury gramatycznej opartej na konstrukcji zdania zaczynającego się od zaprzeczenia: „Not in [...] But here” – „Nie w tamtym [...] Lecz tutaj” (A.S.). Wiersz dzięki takiej konstrukcji daje się

podzielić na dwie niemal równe części. Pierwsza z nich charakteryzuje cmentarz, druga kontrastuje miejsce pochówku Sievera ze światem *spoza*, czyli ogrodem prawdziwym, gdzie znajduje się symboliczna jabłoń. Zestawienie to podkreślone jest przez dwukrotne powtórzenie w drugiej części utworu słowa „tutaj” na początku wersów: „But here under the apple tree” (w. 9) i „Here under the roots of this northern-spy” (w. 13). W tłumaczeniu Sprusińskiego podobne powtórzenie kluczowych słów pozwalających uporządkować przestrzeń na *tutaj* i *tam* pojawia się również w pierwszej części: „Nie w tamtym jałowym ogrodzie” (w. 1) i „Nie tam, gdzie na cienistych ścieżkach” (w. 5).

Szuba stawia na upotocznienie języka, stara się przekształcić angielskie sformułowania tak, by w języku polskim nie raziły sztucznością składni. Stąd liczne zmiany szyku, które wpływają na przeorganizowanie porządku zdania, jednocześnie zachowując porządek naturalny dla mówionej polszczyzny. Dzięki temu zabiegowi wiersze w tłumaczeniu Szuby brzmią autentycznie. Tłumacz osiągnął efekt płynnej, potocznej narracji, unikając kalk z języka angielskiego i powodując, że wyznania zza grobu mieszkańców Spoon River brzmią dobrze po polsku¹¹. Przekład Sprusińskiego wydaje się natomiast opierać na nieco innych założeniach. Pragnienie oddania języka potocznego w ciekawy sposób połączył tłumacz z elementami stylu podniosłego. Wspomniane powtórzenie przeczącego rozpoczęcia inicjującego utwór zdania („Nie w tamtym jałowym ogrodzie”) w wersji 5. („Nie tam, gdzie na cienistych ścieżkach”) tworzy kompozycyjną klamrę nieobecną u Mastersa. Pojawia się również u niego inwersja dość nietypowa dla języka mówionego, której towarzyszy specyficzna metaforyka („płonne słyhać westchnienia”). Subtelne elementy uwznioślające język sprawiają, że nad utworami tłumaczonymi przez Sprusińskiego wyraźnie unosi się duch greckiego epitafium, gatunku patetycznego i retorycznie zdyscyplinowanego. Odróżnia je to w sposób wyraźny od przekładów drugiego tłumacza. Przekład Szuby pozostaje jednak bliższy żywiołowi mowy codziennej – Sprusiński chętniej korzysta ze słów należących do wyższego rejestru języka (słowo „flocks” przetłumaczone zostało przez

¹¹ Zob. J. Jarniewicz, dz. cyt., s. 267.

Sprusińskiego jako „stada” natomiast przez Szubę – „bydło”, „ciała” odpowiadają „trupom”, a „płonne sny” – „daremny snom”).

Warto również zwrócić uwagę na gramatyczne uporządkowanie wywodu Sievera przez Sprusińskiego, który zamknął monolog w dwóch zdaniach. Szuba natomiast spróbował oddać swobodę, jaką charakteryzuje wypowiedź ogrodnika ze Spoon River, pozostając wiernym zapisowi Mastersa. Tłumacz, podobnie jak poeta, każdy wers rozpoczyna wielką literą.

Uzyskanie efektu żywej mowy, tak jak u Mastersa, jest zadaniem trudnym. To, co potoczne w języku angielskim, nie zawsze musi bowiem odpowiadać wyrażeniom charakterystycznym dla języka polskiego. Wystarczy przyjrzeć się wyrażeniu „gnarled hands” przetłumaczonemu odpowiednio jako „sękatę ręce” (A.S.) oraz „żylaste ręce” (M.S.). Wyrażenie naturalne w języku angielskim, jak się okazuje, nie jest takie oczywiste w przekładzie. Chociaż oba sformułowania („sękatę ręce” i „żylaste ręce”) są dla polskiego czytelnika zrozumiałe, w słowniku frazeologicznym nie znajdziemy połączenia „sękatę ręce”¹². Sękatę, co najwyżej, mogą być dłonie. „Żylaste ręce” natomiast dość dobrze pasują do obrazu spracowanego ogrodnika, którego wizerunek możemy wyobrazić sobie po lekturze tekstów o nim mówiących. Żaden z tłumaczy nie zdecydował się jednak na przetłumaczenie „hands” jako „dłonie”, co w obu przypadkach wydawałoby się uzasadnione i mniej kontrowersyjne pod względem frazeologicznym.

Różnice między przekładami dotyczą również zachowania wierności oryginalnej konstrukcji utworu. Sprusiński pominął w tłumaczeniu *Conrada Sievera* jeden wers, co nie jest do końca zrozumiałe:

Where bodies are drawn into grass
That feeds no flocks, and into evergreens
That bear no fruit – (E.L.M.)

gdzie ciała w trawę się zamieniają,
która nie karmi stada –
w krzewy wiecznie zielone. (M.S.)

¹² Zob. *Ręka* [hasło], w: *Słownik frazeologiczny języka polskiego*, red. S. Skorupka, t. 2, Warszawa 1987.

W ten sposób w tłumaczeniu Sprusińskiego trawa została zrównana z wiecznie zielonymi krzewami i pełni tę samą funkcję – jest elementem bezużytecznym w naturalnym obiegu materii w przyrodzie. W oryginale natomiast motyw zatrzymania cyklu wegetacji wydaje się mocniej wyeksponowany dzięki kontrastowi między dwiema opisywanymi przestrzeniami. Wiecznie zielone rośliny, które nie rodzą owoców, rosną bowiem w „wasted garden”. Motyw braku owoców na cmentarzu tworzy zaś klamrę z wyeksponowanymi na końcu czerwonymi jabłkami. Opuszczenie jednego wersu zaburzyło w tłumaczeniu Sprusińskiego kompozycję. Aby uzupełnić liczbę wersów, tłumacz zdecydował o rozbiciu „That feeds no flocks, and into evergreen”, dzięki czemu wiersz nie traci melodyjności, a informacja o krzewach wiecznie zielonych wydaje się dopowiedziana swobodnie w ciągle naturalnie brzmiącym monologu.

Pominięcie wersu jest chyba najpoważniejszym zarzutem, jaki można postawić tłumaczowi w kontekście przekładu tego utworu. Wiersz Mastera jest bowiem niesamowicie spójny. Każde wyrażenie, które nie zostanie przełożone zgodnie z jednolitą koncepcją interpretacyjną, może sprawić, że ten dość prosty utwór stanie się nieoczywisty pod względem znaczenia.

Andrzej Szuba i Michał Sprusiński podczas tłumaczenia podążyli innymi tropami interpretacyjnymi, dlatego wydzwięk ich przekładów, co zasygnalizowałam wcześniej, jest zupełnie różny. Na początku przyjrzyjmy się wersom otwierającym utwór:

Not in that wasted garden
Where bodies are drawn into grass [podkr. moje, M.Z.]

Nie w tamtym zapuszczonym ogrodzie
Gdzie trupy przemieniają się w trawę (A.S.)

Nie w tamtym jałowym ogrodzie,
gdzie ciała w trawę się zamieniają (M.S)

W narracji Sievera Masters do określenia tego, co pozostało po zmarłych, używa neutralnego „bodies”. Sprusiński pozostał wierny oryginałowi, podczas gdy Szuba zdecydował się na słowo „trupy” – dość brutalnie narzucające przedmiotowość zmarłemu ciału, które zostaje przez język zdewaluowane. Trupy u Szuby „przemieniają się w trawę”, u Sprusińskie-

go – „zamieniają”. W obu przypadkach wyeksponowana jest procesualność, jednak pierwsze z tłumaczeń wywołuje wrażenie, że trupy i trawa to byty zupełnie niezależne. W przypadku drugiego tłumaczenia, być może ze względu na neutralność wyrazu „ciało” i szyk zdania, mamy skojarzenia z raczej płynną zmianą postaci materii.

W „jałowym ogrodzie”, który pojawia się u Sprusińskiego jako metafora cmentarza, słychać echo tłumaczenia tytułu *The Waste Land* Thomasa Stearnsa Eliota (pl. *Ziemia jałowa*). Określenie jałowy pasuje do kontekstu utworu, możliwe też, że w zamyśle tłumacza uzupełnia pominięty wers „That bear no fruit –”.

W przekładzie Szuby widać natomiast inspiracje rymkiewiczowskim, baśniowym beczasem z *Zachodu słońca w Milanówku*. Tłumacz wykorzystuje w bardzo podobny sposób wanitatywną topikę jesienno-zimowego ogrodu – zarówno gdy pisze o cmentarzu, jak i o sadzie, w którym rośnie ulubione drzewo bohatera (mowa o „zapuszczonym ogrodzie”, „zimozielonych krzewach”, „zimowej jabłoni”). Zjednuje przez to obie przestrzenie, w oryginale skontrastowane. Upodobnienie to klóci się z wiernie zachowaną strukturą retoryczną wiersza, conceptem zestawiającym „wasted garden” z miejscem, gdzie rośnie jabłoń „northern-spy” oraz końcowym pragnieniem wyrażonym przez Sievera, by przemienić się w „redder apples”, w żywe epitafia. Nawiązania do zimy, nieobecne u Sprusińskiego i nieoczywiste u Mastersa, pojawiają się przez przeformułowanie wyrazów takich jak „evergreens” (rośliny, które nie tracą koloru liści niezależnie od pory roku) w „zimozielone krzewy” oraz przełożenie, oparte chyba tylko na luźnym skojarzeniu semantycznym, nazwy gatunku jabłoni – „northern spy” na „zimową jabłoń”.

Podczas gdy u Szuby króluje „zimowa jabłoń”, Sprusiński zdecydował się na przetłumaczenie „northern spy” na „złotą renetę”. To bardzo polskie, dodane przez tłumacza określenie odsyła do rodzimych kontekstów kulturowych i budzi skojarzenia jak najbardziej pozytywne („polska złota jesień”). „Zimowa jabłoń” to natomiast jabłoń, która nie rodzi owoców, która zimuje i czeka na wiosnę. Ma w sobie coś ponurego, z nutką nostalgii za latem. To znów rymkiewiczowskie, uniwersalizujące, poruszające wyobraźnię poetycką bardziej niż dobitne, polskie, swojsko brzmiące

„renety”. W oryginale nazwa jabłoni nie wymaga dookreśleń, przymiotnik został dodany przez obu tłumaczy, by nie zaburzyć struktury brzmieniowej wiersza.

Northern spy, o której pisze Masters, jest popularną na północno-wschodnim wybrzeżu Stanów Zjednoczonych odmianą jabłoni. To typowy, rodzimy gatunek dla tych terenów – podobnie jak polska reneta budzi pozytywne skojarzenia wynikające z poczucia lokalności. Owoce renety pojawiającej się w tłumaczeniu Sprusińskiego są nawet dość podobne do jabłek odmiany *northern spy*. Przekład nazwy gatunku w tym przypadku okazał się wyjątkowo istotny dla wymowy całego tekstu. Pozostawienie w oryginalnym brzmieniu nazwy własnej zaciemniłoby znaczenie tekstu i rozbiłoby słowem obcego pochodzenia płynną, potoczną narrację.

O wymowie wiersza decydują jednak ostatnie wersy, wyrażające pragnienie Sievera:

To move in the chemic change and circle of life,
Into the soil and into the flesh of the tree,
And into the living epithaphs
Of redder apples!

Przejsć w chemicznym procesie, po kole życia,
W glebę i w ciało drzewa,
I w żywe epitafia
Jeszcze czerwiejszych jabłek! (A.S.)

wejść w chemiczną przemianę, w krąg życia,
stać się glebą, drzewa ciałem,
stać się żywymi epitafiami
coraz czerwiejszych jabłek! (M.S.)

W przekładzie Szuby Siever marzy o przejściu po kole życia w inne formy bytu. Przejście oznacza zrealizowanie kolejnych stadiów istnienia, można interpretować je w kontekście omawianego tłumaczenia jako wypełnienie, zakończenie jednej, ludzkiej, formy bycia w przyrodzie i dzięki prawom natury zamienienie się w to, co nieożywione (gleba) lub ożywione (drzewo oraz jabłko). W tej interpretacji ciało człowieka po śmierci jest przedmiotem podlegającym rozkładowi w procesie chemicznym. Dusza zmarłego Sievera, która przywołuje marzenia o pochówku w innym miej-

scu, zakłada, że ciało podlegałoby tam takiemu samemu prawu rozkładu jak na cmentarzu. Jednak ze względu na zaprzeczenie prawom wegetacji w tym „zapuszczonym ogrodzie”, nie może stać się czerwonym jabłkiem, paradoksalnym symbolem życia. Brak u Szuby afirmacji procesu przemiany, nie wyczuwa się, mimo kończącego wypowiedź wykrzyknienia, pragnienia przedłużonego trwania w przyrodzie, a chyba właśnie o to trwanie, zważywszy na toposy, do których odwołuje się autor, chodziło Mastersowi. Przemiana w jabłko mimo wszystko jest potencją, która ma w sobie coś skończonego – przejście „po kole” pozwala na zamianę w coś.

Tłumaczenie Sprusińskiego odróżnia się od propozycji Szuby ekspozowaniem procesualności wszystkich przemian, które zachodzą w przyrodzie. „Krąg życia” jest z założenia dynamiczny i cyrkulacja materii nigdy się w nim nie kończy.

Ogrodnik ze Spoon River u Sprusińskiego tęskni do wejścia w krąg życia, ponieważ nie znajdował się w nim przed śmiercią. Ludzka egzystencja tego nie zapewnia – dopiero po śmierci, po chemicznej przemianie ciała, możliwa jest wieczna obecność w naturze. Dochodzi tu do istotnej zmiany znaczenia względem tłumaczenia Szuby – skoro Siever nie jest szczęśliwy, będąc pochowanym na cmentarzu, w „ogrodzie jałowym”, gdzie rośliny nie podlegają wegetacji, chodzi mu o coś odmiennego – o ruch. Sprusiński pisze o stawaniu się – glebą, ciałem drzewa, żywymi epitafiami. Trzykrotne powtórzenie nie jest przypadkowe – interpretacja motywu kręgu życia przez tego tłumacza jest ciągle trwającym procesem. Oryginał Mastersa nie jest przy tym tak jednoznaczny. Wprawdzie „move in the chemic change” zakłada dynamiczne wejście, nawet zainicjowanie procesu, jednak przemiana u autora zachodzi „into the soil, into the flesh of the tree i into the living epitaphs” – przebiega więc ona, jak się wydaje, w sposób podobny do tego z interpretacji Szuby.

Ciekawie przełożony został również przymiotnik „red” w ostatnim wersie, użyty przez Mastersa w stopniu wyższym – „redder”. Możemy go przetłumaczyć na język polski dwojako: albo jako bardziej czerwony, albo jako czerwiejszy, przy czym przymiotnik czerwiejszy, chociaż jak najbardziej poprawny, raczej nie jest współcześnie zbyt często stosowany w mowie potocznej. Mimo to zarówno Szuba, jak i Sprusiński zdecydowali

się na jego użycie, jabłka-epitafia są u pierwszego z nich „jeszcze czerwieniejsze”. Sprusiński natomiast, zgodnie ze swoją wizją dynamicznego koła życia, zdecydował się na „coraz czerwieniejsze” jabłka. W ten sposób w obu tłumaczeniach symboliczna zamiana Sievera w jabłka ma potęgować ich kolor.

Potoczny język, w którym wypowiada się Siever – bohater własnego epitafium, niemal nie stawia oporów i jest łatwo przekładalny na język polski, dając jednocześnie tłumaczowi swobodę, która łączy się z potencjałem wpisania w tekst własnej interpretacji. Conrad Siever u Sprusińskiego nie jest bowiem tym samym bohaterem, co w tekście przetłumaczonym przez Szubę. Choć pierwszy z nich nadaje utworowi znamiona podniosłości i metaforyzuje opowieść ogrodnika z River Spoon za pomocą języka, sprawiając, że wpływa ona na wyobraźnię czytelnika bardziej niż tłumaczenie Szuby, to drugi przekład jest bliższy oryginałowi.

Bardzo ciekawe jednak, że obaj tłumacze wydają się zakorzeniać tekst Mastersa w jeszcze szerszym kontekście kulturowym niż zaplanował to sobie sam autor. Na tekst oryginalny, który nie wydaje się bazować na wyobrażeniach przyporządkowanych do określonej pory roku, dzięki wyeksponowaniu niemal nieobecnej u Mastersa kolorystyki („wiecznie zielone krzewy”, „złota reneta”) i uruchomieniu kontekstów kulturowych polscy tłumacze nakładają subtelną siatkę skojarzeń z określonymi porami roku: jesienno-zimowa metaforyka nie jest bowiem neutralna. Ich interpretacje wydają się też rozwijać toposy kręgu życia, w interesujący sposób wykorzystując symbolikę jabłoni, którą podporządkowują albo koncepcji uniwersalizującej (Szuba), albo wykorzystując ją, starając się spolonizować realia małego, prowincjonalnego miasta amerykańskiego (Sprusiński). A może są to tylko inne, równie dobre drogi do zaprezentowania ponadczasowego tematu poezji Mastersa?

BIBLIOGRAFIA

Literatura podmiotu

- Masters E.L., *Conrad Siever*, w: *Antologia Spoon River*, przeł. M. Sprusiński, Warszawa 1981.
- Masters E.L., *Conrad Siever*, w: *Epitafia ze Spoon River*, przeł. A. Szuba, Kraków 2000.
- Masters E.L., *Conrad Siever*, w: *Spoon River Anthology*, <http://www.gutenberg.org/ebooks/1280>, 8 lipca 2013.

Literatura przedmiotu

- Chicago: „poetry”. Edgar Lee Masters, Vachel Lindsay, Carl Sandburg, w: *Historia literatury amerykańskiej XX wieku*, red. A. Salska, t. 1, Kraków 2003.
- Edgar Lee Masters, w: *The Norton Anthology of American Literature*, red. N. Baym, vol. D, New York 2003.
- Słownik frazeologiczny języka polskiego*, red. S. Skorupka, t. 2, Warszawa 1987.
- Jarniewicz J., *Où sont les poissons d'antan?*, „Literatura na Świecie” 9/2000, s. 265–274.
- Prokop J., *Wstęp*, do: E.L. Masters, *Umarli ze Spoon River*, Warszawa 1968.
- Sprusiński M., *Wstęp*, do: E.L. Masters, *Poezje wybrane*, Warszawa 1974.
- Sprusiński M., *Milczenie mądrości*, w: E.L. Masters, *Antologia Spoon River*, Warszawa 1981.

ABSTRAKT

Szkic jest próbą porównania dwóch polskich tłumaczeń wiersza *Conrad Siever* pochodzącego ze *Spoon River Anthology* amerykańskiego poety i biografą Edgara Lee Mastersa. Przekłady autorstwa Michała Sprusińskiego i Andrzeja Szuby zostały rozpatrzone w kontekście tradycji europejskiej oraz współczesnej poezji polskiej. Analiza utworów obejmuje

zagadnienia dotyczące języka, jednak przede wszystkim opiera się na pokazaniu tropów, które wpłynęły na interpretację utworu Mastersa przez obu tłumaczy.

ANEKS

Conrad Siever

tłum. Andrzej Szuba

Nie w tamtym zapuszczonym ogrodzie,
Gdzie trupy przemieniają się w trawę
Niestrawną dla bydła i w zimozielone krzewy,
Które nie rodzą owoców –
Gdzie pośród cienistych alejek
Słysząc daremne westchnienia
I śni się jeszcze bardziej daremne sny
O bliskim związku z duszami, które odeszły –
Lecz tutaj, pod jabłonią,
Którą kochałem, strzegłem i przycinałem
Sękatymi rękami
Przez długie, długie lata;
Tutaj, pod korzeniami tej zimowej jabłoni,
Przejść w chemicznym procesie, po kole życia,
W glebę i w ciało drzewa,
I w żywe epitafia
Jeszcze czerwieńszych jabłek!

Conrad Siever

tłum. Michał Sprusiński

Nie w tamtym jałowym ogrodzie,
gdzie ciała w trawę się zamieniają,
która nie karmi stada –
w krzewy wiecznie zielone.
Nie tam, gdzie na cienistych ścieżkach
płonne słysząc westchnienia,
gdzie śnią się płonne sny
o bliskiej więzi ze zmarłymi –
lecz tutaj, pod jabłonią,
którą kochałem, strzegłem, przycinałem,
żyłastymi rękami
przez długie, długie lata;
tutaj, pod korzeniami tej złotej renety,
wejść w chemiczną przemianę, w krąg życia,
stać się glebą, drzewa ciałem,
stać się żywymi epitafiami
coraz czerwieńszych jabłek!

Anna Wróbel

Psalm Paula Celana – analiza wybranych polskich przekładów

Psalm jest obok *Todesfuge* najbardziej znanym w Polsce wierszem Paula Celana. To również jeden z najchętniej przekładanych na język polski utworów tego niemieckojęzycznego poety. Do grona tłumaczy *Psalmu* należą m.in. Jacek Mularski, Jan Goślicki, Krzysztof Karasek czy Krzysztof Lipiński. Jednak przedmiotem analizy w niniejszym tekście będą przekłady Feliksa Przybylaka, Stanisława Barańczaka, Ryszarda Krynickiego i Jakuba Ekiera zamieszczone w dwujęzycznym wydaniu *Utworów wybranych. Ausgewählte Gedichte und Prosa*, które ukazały się pod redakcją Krynickiego w Wydawnictwie Literackim w 1998 roku¹. Przekłady *Psalmu* umieszczone są w tym wydaniu w różnych miejscach. Za kongenialne uznaje Krynicki tłumaczenie Barańczaka, sytuując je tuż obok niemieckiego oryginału, pozostałe zaś możemy odnaleźć w dodatkowym rozdziale zawierającym wybrane przez redaktora przekłady.

Co stanowi o ogromnej popularności *Psalmu* wśród polskich autorów? Czy utwór ten jest aż tak wielkim wyzwaniem translatorskim, że kolejnym tłumaczom pozostaje tylko ciągłe doskonalenie przekładu stale nie-
mogącego nawet zbliżyć się do wieloznacznego oryginału? Rezygnując z własnej próby przełożenia *Psalmu* na język polski, mimo że jak twierdzi Krynicki, „najlepszą krytyką przekładu może być tylko – lepszy przekład”²,

¹ Tłumaczenia te zostały umieszczone w aneksie na końcu niniejszego artykułu.

² R. Krynicki, *Zamiast posłowie*, w: P. Celan, *Utwory wybrane. Ausgewählte Gedichte und Prosa*, Kraków 1998, s. 360.

postaram się pokazać wszystkie trudności, z jakimi musi borykać się tłumacz podejmujący wyzwanie przekazania twórczości Celana polskojęzycznemu czytelnikowi.

O ile tytuł utworu – *Psalm* – nie nastrocza tłumaczom żadnych trudności, *nota bene* brzmi i w języku niemieckim, i we wszystkich polskich przekładach dokładnie w ten sam sposób, o tyle już pierwszy wers staje się wielkim wyzwaniem. Spójrzmy na wersję niemiecką pierwszej części wiersza:

Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,
niemand bespricht unsern Staub.
Niemand.

„Niemand”, czyli niemiecki nikt, wprowadza przeczenie niewymagające dodatkowej negacji koniecznej w języku polskim. Nikt (nie) lepi nas ponownie z ziemi i gliny – tak mogłoby brzmieć to zdanie. Jednak między pierwszą a drugą częścią wiersza pojawia się pewien zwrot. „Niemand”, dotąd figura językowa oznaczająca brak, przeczenie, nieobecność, zostaje uosobiona, staje się kimś o imieniu Nikt.

Gelobt seist du, Niemand.
Dir zulieb wollen
wir blühen.
Dir
entgegen.

Nikt jako brak i zarazem jako osoba jest w *Psalmie* określeniem Boga. Celan określając Stwórcę jako kogoś niestwarzającego powtórnie człowieka z ziemi i z ożywczego tchnienia, z jednej strony neguje jego istnienie, mówiąc że nie ma kogoś, kto mógłby dokonać ponownego aktu kreacji, z drugiej natomiast stwierdza jego nieobecność, niemoc, milczenie objawiające się w niezaistnieniu ponownego stworzenia. Bóg u Celana albo nie istnieje (nikt), albo jest bierny. *Psalm* zdaje się zmieniać Jego imię – z biblijnego „Jestem, który Jestem” Stwórcy staje się tym, który nie jest.

Dwuznaczność niemieckiego wyrazu „Niemand” i napięcie, jakie pojawia się między pierwszą a drugą częścią, gdzie następuje zwrot od nikogo jako żadnego do Nikogo upersonifikowanego, wydają się jednymi

z najważniejszych i najtrudniejszych momentów przekładu. Na początek zobaczmy, jak z tym problemem radzili sobie polscy tłumacze. U Barańczaka pierwsze dwie części wiersza brzmią w następujący sposób:

Nikt nas na nowo z ziemi i gliny nie lepi,
nikt już naszego prochu nie zaklina.
Nikt.

Bądź pochwalony, Nikt.
Tobie gwoli pragniemy
rozkwitać.
Tobie
wbrew.

Natomiast w przekładzie Przybyłaka wyglądają one tak:

Nikt nie ulepi nas ponownie z ziemi i gliny,
nikt nie omówi naszego prochu.
Nikt.

Bądź pochwalony ty, Nikt.
Ku twemu zadowoleniu
Chcemy kwitnąć.
Ku
tobie.

W ten sposób przełożył to Krynicki:

Nikt znowu lepi nas z ziemi i gliny
nikt zaklina nasz proch.
Nikt.

Błogosławiony bądź, Nikt.
Dla ciebie pragniemy
kwitnąć.
Na-
przeciw Tobie.

Nieco inaczej wygląda to u Ekiera:

Nikogo, kto by nas na powrót ulepił z gliny i z ziemi,
Nikogo, kto by mową ożywił nasz proch.
Nikogo.
Ciebie, Nikogo, chwalimy.

tobie bądź miłe
nasze kwitnienie,
Tobie na-
przeciw.

U Barańczaka i Przybyłaka „Niemand” pojawia się jako nikt, który nie stwarza ponownie człowieka, jest to ów pierwszy nikt definiowany jako brak, nieobecność. Upersonifikowany Nikt pojawia się natomiast w obu przypadkach w drugiej części wiersza, w pozdrowieniu pochwalnym. W obu przekładach występuje zarówno nikt-brak, jak i Nikt-osoba, jednakże przez dodanie przeczenia „nie” w pierwszym wersie nie można go ponownie odczytać jako działania Nikogo – z perspektywy trzeciej linii pierwszej nie może uzyskać wieloznaczności, tak jak się to dzieje w wersji niemieckiej, podwójna negacja konieczna w języku polskim zmusza do jednoznaczności. W przekładzie Krynickiego Nikt od początku jest personifikowany. W ten sposób wyłączone zostaje odczytanie nikogo jako braku kogoś, jako żadnego, jako nieobecności Boga, przez którą człowiek nie może zostać ponownie stworzony. Ciekawe rozwiązanie wybiera Ekier. Jego nikt pojawia się w wierszu nie w mianowniku, lecz w dopełniaczu. Wers „Nikogo, kto by nas na powrót ulepił z gliny i z ziemi” nasuwa czytelnikowi pewne dopowiedzenie, zdaje się sugerować, że „Nikogo [nie ma], kto by...”. Jednocześnie „Nikogo” jest również upersonifikowane. Kosztem rozbudowania wersu, dodania zdań przydawkowych nieobecnych w wersji niemieckiej Ekier uzyskuje efekt dwuznaczności. W tym miejscu należałoby postawić pytanie o to, co jest ważniejsze w *Psalmie*: prostota budowy utworu czy może ów efekt wieloznaczności? Nie ma dobrej odpowiedzi na to pytanie, zdanie złożone współrzędne w pierwszym i drugim wersie jest również wyrazem pewnej bezpośredniości, nieskomplikowania wpisane w stwierdzenie braku i obecności Nikogo. Jednak rozbudowana składniowo wersja Ekiera jest bardzo trafnym sposobem oddania skomplikowania statusu „Niemand” w *Psalmie*.

W pierwszym wersie utworu warto również przyjrzeć się polskim odpowiednikom czasownika „kneten” oznaczającego ugniatanie, wyrabianie, lepienie. Różnice między poszczególnymi przekładami pojawiają się nie w warstwie znaczeniowej (wszyscy tłumacze używają czasownika lepić),

lecz w czasie, w jakim występuje orzeczenie. W utworach pojawia się „lepi” bądź „ulepi”. W języku niemieckim czasownik zostaje użyty w czasie teraźniejszym, tak samo jest u Barańczaka i Krynickiego. Przybylak i Ekier decydują się na formę czasu przeszłego, ów nikt/Nikt staje się elementem z przyszłości. Zmienia to nieco interpretację utworu. *Psalm* zdaje się osadzony w czasie teraźniejszym, mówi o tym, że nikt w tej chwili nie stwarza ponownie człowieka, nie przywraca go do jego dawnej formy, nie oddaje mu pełni jego własnej istoty, nie zaś o tym, że nie ma nikogo takiego, kto mógłby, czy raczej nie mógłby, stworzyć człowieka na nowo w przyszłości. Wiąże się to z koncepcją wspomnianego nikogo. Nieobecność czy niemoc Boga w oryginale związana jest z teraźniejszością. Dla Celana ważna jest chwila obecna, co widać też w trzeciej części, kiedy używa czasownika „bleiben” oznaczającego „pozostać”, mówi o tym, że człowiek pozostanie niczym, utrzymana zostaje ciągłość między teraźniejszością a przyszłością, w której nie nastąpi odmiana losu.

W drugim wersie pojawia się też niemieckie słowo „besprechen” mające znaczenie „omówić”, „skomentować”, „wypowiedzieć coś o kimś”. W *Psalmie* jednak odnosi się ono do ożywczego tchnienia boskiego stwarzającego człowieka. U Celana przywołuje również skojarzenie z mową, ponowna kreacja dokonuje się poprzez język. Tylko w przekładzie Feliksa Przybyłaka pojawia się dosłowne tłumaczenie „nikt nie omówi naszego prochu”. W języku polskim takie sformułowanie zdaje się pozbawione całości znaczenia, eksponuje bowiem element mowy, równocześnie gubiąc jej ożywczą moc. U Barańczaka i Krynickiego w miejsce „besprechen” pojawia się wyraz zaklinać. Obecne są w nim zarówno język, jak i odwołanie do czynności magicznych, których skutkiem, nienazwanym wprost, ale pozostawionym do domysłu czytelnika, może być ponowne stworzenie. Znów moim zdaniem najzgrabniejszym, lecz wyraźnie dłuższym rozwiązaniem jest wybór Ekiera: „mową ożywić nasz proch”. W sposób dosłowny tłumacz przekazuje tutaj oba znaczące elementy.

W drugiej części wiersza pojawia się upersonifikowany Nikt, negatywny odpowiednik Boga, na cześć którego zbiorowy podmiot liryczny „my” wygłasza psalm. Pochwała Nikogo wypowiedziana przez wspólnotę ludzi w niebycie, bo wszakże bez ponownego stworzenia jej członkowie ciągle

są niczym, staje się również anty-psalmem. Wysławianie Nikogo – Boga nieobecnego – jest też buntem wobec jego woli, człowiek przedstawiony jako róża w utworze Celana jednocześnie chce wypełniać boską wolę, wyrażając tym samym swoją pobożność, oraz przeciwstawiać się jej. Sławi równocześnie Boga i Nikogo, Stwórcę pozbawionego wszechmocy i jego nieobecność, buntuje się przeciwko Absolutowi oraz jego brakowi. Pragnie rozkwitać wobec i przeciw nieobecności Boga.

Formuła pochwalna w przekładach jest bardzo podobna: Barańczak pisze „Bądź pochwalony, Nikt”, Krynicki: „Błogosławiony bądź, Nikt”, Przybylak zaś dodaje zaimek osobowy „ty” pomijany przez dwóch poprzednich tłumaczy, a obecny w tekście niemieckim („Bądź pochwalony ty, Nikt”). Umieszczanie „ty” nie wydaje się konieczne ze względu na sformułowanie w języku polskim niewymagającym stosowania każdorazowo zaimków osobowych, jednakże forma ta jest być może ważna dla Przybylaka ze względu na jej ogromne znaczenie w całej poezji Celana. Jakub Ekier tryb rozkazujący zamienia na osobową formę czasownika, pisze „Ciebie, Nikogo, chwalimy”, kładąc tym samym większy nacisk na źródło pochwały – wspólnotę. We wszystkich tych formułach w miejscu tradycyjnie występującego imienia Boga pojawia się Nikt.

Problematyczne w przekładzie jest przekazanie dwukierunkowości pragnień podmiotu lirycznego zawartej w wyrazie „entgegen” oznaczającym zarówno ku, w stronę czegoś, jak również przeciw. Przekaz ten poprzedzony jest jednoznacznym stwierdzeniem o nastawieniu na Boga, wyrażonym przez polskich tłumaczy jako „Tobie bądź miłe nasze kwitnienie” (Ekier), „Dla Ciebie pragniemy kwitnąć” (Krynicki), „Ku twemu zadowoleniu chcemy kwitnąć” (Przybylak) czy nieco archaicznym, lecz świetnie nawiązującym do polskiego języka psalmów: „Tobie gwoździ pragniemy rozkwitać” (Barańczak). Najlepszym wyborem wydaje mi się właśnie tłumaczenie Barańczaka. Oprócz nawiązania do pieśni religijnych, na pierwszym miejscu w zdaniu stoi tu wyraz „Tobie”. Ma to duże znaczenie w języku niemieckim, w którym szyk zdania pozwala wyeksponować swoistą hierarchię wyrazów w zdaniu. Ponowne powtórzenie „Tobie” w kolejnym wersie tworzy w tłumaczeniu anaforę widoczną też w wersji niemieckiej. Podobnie zbudowany jest przekład Ekiera, jednak tłumacz, pomijając formę osobową

czasownika, osłabia moc pragnienia wspólnoty, umniejsza znaczenie niemieckiego „wollen” (chcieć, pragnąć). „Entgegen” zostaje oddane w różny sposób. Najsłabszym jest przekład Przybylaka, w którym tłumacz zrezygnował z owej dwuznaczności, decydując się na sformułowanie „Ku Tobie” pomijające bunt podmiotu lirycznego. Przeciwną strategię przyjmuje Barańczak. Jego „Tobie wbrew” jest jednoznacznie przeciwstawne, jednak w zestawieniu z poprzednią formułą uzyskujemy efekt dwuznaczności. Bardzo dobrym rozwiązaniem są przekłady Krynickiego i Ekiera – obaj tłumacze używają rozdzielonego graficznie słowa „na-przeciw”, oddającego zarówno zgodność z wolą Boga, jak również opór wobec niej. Ze względu na wcześniej wspomnianą anaforę „Tobie” kolejność wyrazów u Ekiera zdaje się trafniejsza („Tobie na-przeciw”).

W kolejnej, trzeciej już części utworu Celana mamy do czynienia z wyrazem niebytu podmiotu lirycznego. Niestworzony ponownie pozbawiony jest pełni człowieczeństwa, staje się różą kwitnącą dla niczego, różą braku, a także różą nikogo/Nikogo, odwołując się do nieobecności Boga i zarazem do jego niewszechmocności.

Ein Nichts
waren wir, sind wir, werden
wir bleiben, blühend:
die Nichts-, die
Niemandrose.

W większości analizowanych przekładów „ein Nichts” zostaje przełożone jako „niczym jesteśmy...”, jednak u Ekiera pojawia się interesujące „Jednym Nic / jesteśmy”. Słowo „jedno” jest echem niemieckiego rodzajnika nieokreślonego „ein”, sprawia, że owo nic, w dodatku pisane wielką literą, staje się czymś niejasnym, niedookreślonym, a zarazem bardzo konkretnym. Można je sobie wyobrazić jako pewien zbiór jednostek w przeciwieństwie do pojawiających się w pozostałych tłumaczeniach obrazach nic rozproszonego. Ciągłość pozostawania w stanie bycia niczym, odmiennym od niebycia czymś, wyrażona zostaje poprzez trzykrotne odniesienie w trzech różnych czasach: przeszłym, teraźniejszym i przyszłym. „Byliśmy, jesteśmy” przekładają jednoznacznie tłumacze. W przypadku czasu przyszłego pojawiają się już rozbieżności. Barańczak, próbując oddać dwu-

członowość niemieckiego czasu *Futur I*, proponuje rozdzielone między wersami słowa „będziemy / nadal”. Przybylak wybiera podzielone graficznie słowo „po-zostaniemy”, Ekier i Krynicki sięgają po ten sam czasownik, rezygnując jednak z podziału wyrazu. Rozkład niemieckiego „werden / wir bleiben” nie jest przypadkowy, przyszłość łączy się w jednym wersie z przeszłością i teraźniejszością, jednocześnie pozostając wciąż czymś nieuchwytnym, odległym, niedostępnym, odseparowanym od chwili obecnej. Nicość, w której został osadzony głos wzywający Boga do przerwania milczenia, okazuje się stanem trwałym, niezmiennym, człowiek zostaje skazany na ostateczne unicestwienie.

Podmiot liryczny ukazany jako nic wydaje się pozbawiony znaczenia. Obraz człowieka jest jednak przedstawieniem kwiatu kwitnącego na spotkanie Boga i przeciw kontaktowi z nim. Człowiek jest rośliną braku, różą niczyją i Niczego. Krynicki i Ekier decydują się ją nazwać różą nicości. Jako najpiękniejszy kwiat staje się najdoskonalszym owocem nicości, jej symbolem, jako jej pochodna sama również jest nicością, z niej pochodzi, w niej ma swoje źródło. U Barańczaka pojawia się „róża z niczego”, człowiek jako roślina zbudowany jest właśnie z niczego, owo nic jest materiałem, z którego został stworzony – być może ten obraz doprecyzowuje pojawiający się w pierwszym wersie utworu brak ponownego stworzenia z gliny, ziemi i z ożywczego tchnienia boskiego. Człowiek z niczego chce zostać ponownie skonstruowany jako ktoś, jednakże akt ten nie może się dokonać przypuszczalnie dlatego, że Nikt jest Bogiem i jego kreacja może stworzyć człowieka z niczego. W przekładach pojawia się też „róża niczyja” – człowiek nienależący do nikogo, pozbawiony skierowanych do niego uczuć, przynależności, istoty własnego człowieczeństwa, kontaktu z Bogiem. Wreszcie u Ekiera pojawia się „róża Niczyja”. Człowiek należący do Nikogo, będący zabawką, narzędziem w Jego ręku, zmuszony do wypełniania woli milczącego, nieobecnego Boga, jednocześnie buntujący się przeciwko jego woli. Trudno jest jednoznacznie wskazać najtrafniejsze rozwiązanie. Myślę, że we wszystkich tych próbach pojawiają się pewne elementy obecne w niemieckim oryginale. Przekłady oświełają się wzajemnie, pozwalają odkrywać poprzez wzajemne relacje nowe sensory. U Feliksa Przybylaka pojawia się zaimek wskazujący i utożsamienie: „róża nicości – tą /

różą niczyją”. Takie sformułowanie pozwala stwierdzić, iż człowiek z nicości, stworzony z niczego staje się człowiekiem do nikogo nienależącym, pozbawionym przynależności. Jednocześnie brak związku z innym podmiotem zostaje określony jako wyznacznik konkretności – staje się właśnie tym wiadomym człowiekiem.

Ostatnia, czwarta część *Psalmu* Celana jest opisem róży, być może właśnie tej ukonkretnionej w polskim przekładzie Przybylaka „Niemandrose”.

Mit
dem Griffel seelenhell,
dem Staubfaden himmelswüst,
der Korne rot
vom Purpurwort, das wir sangen
über, o über
dem Dorn.

Widocznym zabiegiem zastosowanym w tej partii utworu jest podział przyimka – w języku polskim właściwie niemożliwy. Niemiecki odpowiednik „z” składa się bowiem z „mit” oraz odpowiednio odmienionego rodzajnika. Owo „mit”, oznaczające dokładnie „z”, będące jednocześnie pierwszą częścią wymaganą do stworzenia poprawnego gramatycznie przyimka, występuje w pierwszym wersie tej części, kolejne elementy natomiast w kolejnych wersach odnoszących się do poszczególnych elementów kwiatu. W *Psalmie* Przybylak rezygnuje z „mit”, tym samym skracając wiersz o cały wers. Barańczak i Krynicki „mit” zastępują „ze”, rezygnując w drugim wersie z przyimka i wstawiając go w kolejnych dwóch. Ekier pomija „z/ze”, zamienia je na sformułowanie „u niej”.

Kolejną dużą trudnością jest przełożenie na język polski dwuznacznego słowa „Griffel”. W niemieckim oznacza ono zarówno słupek kwiatu, jak również rylec. Dodatkowo rzeczownikowi temu towarzyszy wyraz „seelenhell” składający się ze słów „jasny” i „dusza”. Większość tłumaczy decyduje się na użycie wyrazu oznaczającego element kwiatu, jednak jego powiązanie z jasnością i pierwiastkiem niematerialnym nie jest już tak oczywiste. Mamy więc u Barańczaka „słupek jak duch jasny”, co może oznaczać jego bladość czy blask, u Przybylaka pojawia się „szyjka słupka w jasności duszy” – tutaj element ten, z dodatkową szyjką niewystępującą w języku

niemieckim, zdaje się dotyczyć przestrzeni *sacrum*, być osadzonym w niematerialnym wymiarze rzeczywistości. Krynicki używa wyrażenia „słupek od dusz jasny”. Element ten został rozjaśniony przez swoje sąsiedztwo, mamy więc do czynienia z pewnym procesem dokonany pod wpływem sfery niematerialnej. Tylko Ekier decyduje się na „stylus duszą jasny”. Tym samym pomija element kwiatowy i odwołuje się do tradycyjnego przyrządu służącego do zapisywania psalmów na pokrytych woskiem tabliczkach, jednocześnie stosując niejednoznaczny epitet „duszą jasny”. Czy to znaczy jasny poprzez duszę? Dzięki niej? Czy może jasny jak dusza?

Pręcik określony przez Celana jako „himmelswüst” odnosi się do słów „niebo” i „odludny”, a nieco bardziej odlegle do wyrazu „pustynny”. Przybylak pisze więc o „nitce pręcika w pustce nieba”, Krynicki o „pręciku pustkowie niebios”. Nietrafiony wydaje się przekład Barańczaka „z pręcikiem pustynnym jak niebo”, gdyż obok obrazu pustego nieba, w którym nic nie ma, uruchamia też wyobrażenie krajobrazu pustynnego. Również Krynicki, poprawiając swój przekład, umieszcza w zbiorze *Psalm i inne wiersze* wersję „z pustynnym pręcikiem niebios”³.

Prócz słupka-rylca mającego związek z duszą i modlitwą psalmową, pręcika sięgającego pustego nieba, pozbawionego obecności zbawionych oraz samego Boga, elementem człowieka-róży jest także korona purpurowa czy szkarłatna od słów modlitwy śpiewanych w stronę pustego nieba, ponad cierni znajdujący się na dole, symbol ziemskiego cierpienia. W *Psalmie* Celana człowiek zanoszący modlitwy do Boga nieobecnego bądź pozbawionego woli lub możliwości pomocy wołającemu. Wołanie jest buntem przeciw milczeniu Boga. Doświadczenie holokaustu, tak mocno obecne w tej poezji, zdaniem Georga Steinera powoduje, że człowiek znajduje się w stanie niebytu rozkwitu. Jest to potworne rozkwitanie wobec i przeciw nieobecności Boga. Jego brak powoduje ostateczne unicestwienie człowieka. Tylko krwawe ofiary – słowo purpura, śpiew ponad cierniem – mogą wybawić Boga z pustki milczenia i ocalić człowieka od całkowitej zagłady⁴.

³ P. Celan, *Psalm*, przeł. Ryszard Krynicki, w: tegoż, *Psalm i inne wiersze*, Kraków 2013.

⁴ Zob. G. Steiner, *Uporczywa metafora czyli o podejściu do Szosa*, przeł. J. Komorowska, „Dekada Literacka” 1997, nr 8/9 (132/133), s. 14.

Największą trudnością dla polskich tłumaczy *Psalmu* Celana jest jednoznaczność pewnych wyrazów w języku niemieckim. O ile, jak widzieliśmy w przypadku Jakuba Ekiera, słowo „Niemand” udaje się przełożyć w sposób wieloznaczny kosztem skomplikowania składni zdania, „entgegen” zaś za pomocą graficznego podziału wyrazu, o tyle wyrazy takie jak „Niemandrose” czy „seelenhell” są niemożliwe do oddania w języku polskim w sposób ścisły i jednoznaczny. Wielość sensów wypływających z wyrazów złożonych w języku niemieckim wykracza poza możliwości stworzenia podobnej wieloznaczności w polskim tłumaczeniu. W takim przypadku nie pojawia się pytanie o to, jak tłumaczyć Celana, tylko wątpliwość, czy możemy robić to w sposób niepełny, nieprecyzyjny, niedostatecznie doskonały. Na usta ciśnie się więc za Jakubem Ekierem zdanie: „Czy wolno opatrywać połowiczny przekład nazwiskiem wielkiego poety? Czy wolno tłumaczyć Celana?”⁵.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia podmiotu

Celan P., *Psalm*, przeł. St. Barańczak, J. Ekier, R. Krynicki, F. Przybylak, w: tegoż, *Utwory wybrane. Ausgewählte Gedichte und Prosa*, Kraków 1998.

Celan P., *Psalm*, przeł. R. Krynicki, w: tegoż, *Psalm i inne wiersze*, Kraków 2013.

Bibliografia przedmiotu

Ekier J., *Czy wolno tłumaczyć Celana?*, „Literatura na Świecie” 1994, nr 6 (275), s. 117–136.

Goślicki J., *Słowno o „Rozpaczy zorganizowanej”*, „Dekada Literacka” 1995, nr 1 (103), s. 6–7.

Kopacki A., *...skoro kamień jest. O wybranych przekładach Paula Celana*, „Literatura na Świecie” 1999, nr 7–8 (336–337), s. 401–415.

⁵ J. Ekier, *Czy wolno tłumaczyć Celana?*, „Literatura na Świecie” 1994, nr 6 (275), s. 133.

Krynicky R., *Zamiast posłowania*, w: P. Celan, *Utwory wybrane. Ausgewählte Gedichte und Prosa*, Kraków 1998, s. 359–360.

Steiner G., *Uporczywa metafora czyli o podejściu do Szoa*, przeł. J. Komorowska, „Dekada Literacka” 1997, nr 8/9 (132/133), s. 11–14.

ABSTRAKT

W 1998 roku nakładem Wydawnictwa Literackiego ukazało się dwujęzyczne wydanie *Utworów wybranych. Ausgewählte Gedichte und Prosa* Paula Celana zawierające przekłady *Psalmu* autorstwa Barańczaka, Ekierra, Krynickyiego i Przybyłaka. Niniejszy szkic jest próbą równoległej lektury tych czterech przekładów i niemieckojęzycznego oryginału. W tekście zaprezentowano problemy, jakie napotyka polski tłumacz poezji Celana, prześledzono różnice w wyborach translologicznych i nakreślono konsekwencje interpretacyjne wpływające z poszczególnych rozwiązań dla polskojęzycznego czytelnika *Psalmu*.

ANEKS

Psalm w oryginale

Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,
niemand bespricht unsern Staub.
Niemand.

Gelobt seist du, Niemand.
Dir zulieb wollen
wir blühen.
Dir
entgegen.

Ein Nichts
waren wir, sind wir, werden
wir bleiben, blühend:
die Nichts-, die
Niemandrose.

Mit
dem Griffel seelenhell,
dem Staubfaden himmelswüst,
der Korne rot
vom Purpurwort, das wir sangen
über, o über
dem Dorn.

Przekład Stanisława Barańczaka

Psalm

Nikt nas na nowo z ziemi i gliny nie lepi,
nikt już naszego prochu nie zaklina.
Nikt.

Bądź pochwalony, Nikt.
Tobie gwoli pragniemy
rozkwitać.
Tobie
wbrew.

Niczym
byliśmy, jesteście, będziemy
nadal, rozkwitając:
róża z niczego, róża
niczyja.

Ze
 słupkiem jak duch jasnym,
 z pręcikiem pustynnym jak niebo,
 z koroną czerwoną
 od słowa szkarłatnego, któreśmy śpiewali
 ponad, o ponad
 cierniem.

Tłumaczenie Jakuba Ekiera

Psalm

Nikogo, kto by nas na powrót ulepił z gliny i z ziemi,
 Nikogo, kto by mową ożywił nasz proch.
 Nikogo.

Ciebie, Nikogo, chwalimy.
 tobie bądź miłe
 nasze kwitnienie,
 Tobie na-
 przeciw.

Jednym Nic
 Byliśmy, jesteśmy,
 pozostaniemy kwitnąc-
 Nicości różą, różą
 Nikogo.

U niej
 stylus jasny duszą,
 nić pyłkowa płonna niebem,
 korona czerwona
 purpurą słowa, któreśmy śpiewali
 ponad, o ponad
 cień.

Tłumaczenie Ryszarda Krynickiego

Psalm

Nikt znowu lepi nas z ziemi i gliny
 nikt zaklina nasz proch.
 Nikt.

Błogosławiony bądź, Nikt.
 Dla ciebie pragniemy
 kwitnąć.

Na-
 przeciw Tobie.

Niczym
 byliśmy, jesteśmy,
 pozostaniemy, kwitnąc:
 róża nicości,
 róża niczyja.

Ze
 słupkiem jasnym od dusz,
 z pręcikiem pustkowiec niebios,
 z koroną, czerwoną
 od purpurowego słowa, które śpiewaliśmy
 ponad, o ponad
 cierniem.

Tłumaczenie Feliksa Przybyłaka

Psalm

Nikt nie ulepi nas ponownie z ziemi i gliny,
 nikt nie omówi naszego proch.
 Nikt.

Bądź pochwalony ty, Nikt.
 Ku twemu zadowoleniu
 Chcemy kwitnąć.
 Ku
 tobie.

Niczym
 byliśmy, jesteśmy, po-
 zostaniemy, kwitnąc:
 róża nicości – tą
 różą niczyją.

Szyjką słupka w jasności duszy,
 nitką pręcika w pustce nieba,
 koroną czerwoną
 od słowa w purpurze, które wyśpiewywaliśmy
 ponad, o, ponad
 cierniem.

Starcie tytanów – o dwu przekładach *Lullaby* W.H. Audena

Częstą praktyką w klasyfikacji czy porządkowaniu dorobku poetyckiego jest dokonywanie podziałów i ustalanie cezur uwzględniających miejsce działalności twórcy, frapujące go w danym okresie tematy, głoszone poglądy etc. W przypadku W.H. Audena popularne rozgraniczenie *wczesny* i *późny* zdaje się zasadne, biorąc pod uwagę jego „sławną przemianę”¹, która ma też ścisły związek ze zmianą miejsca zamieszkania. Zatem *wczesny* Auden zwany bywa również Audenem angielskim, *późny* natomiast mógłby być amerykańskim, gdyby nie fakt, że poeta letnie miesiące każdego roku spędzał w którymś z krajów europejskich². Niemniej pierwsze określenie wydaje się spełniać swoje zadanie – Auden był poetą angielskim, gdyż urodził się w Yorku, mieszkał w Birmingham, studiował w Oksfordzie i to właśnie w dużej mierze z Wielką Brytanią związana była pierwsza połowa jego życia. Mimo wychowania w wierze anglikańskiej, jako nastolatek ją porzucił. Od początku działalności artystycznej przylgnęła do niego łaska swego rodzaju rzecznika środowisk lewicowo-liberalnych, „mówcy wiecowego”³, choć, co warto zauważyć, nigdy do końca nie utożsamiał się z tą rolą, nigdy też nie został członkiem partii komunistycznej. Niewątpliwie jednak mniej więcej w połowie życia, około roku 1939, jego

¹ S. Barańczak, *Tylko miłość bliźniego i śmierć*, w: W.H. Auden, *44 wiersze*, red. S. Barańczak, 1994, s. 7 (Biblioteczka Poetów Języka Angielskiego, t. 7).

² Tamże, s. 9.

³ Tamże, s. 11.

światopogląd uległ transformacji. Jak powiada Barańczak we wstępie do 44 wierszy Audena:

jego poezja w pewnym momencie wdziała wygodne domowe pantofle. „Wczesny” Auden był poetą spraw społecznych – „późny” stał się rzekomo poetą prywatności. „Wczesny” był poetą polityki i ideologii – „późny” rzekomo nie zagłębiał się w te dziedziny, „zastępując” je wiarą religijną.

Przez powtórzenie słowa „rzekomo” Barańczak stara się odeprzeć zarzuty stawiane przez krytykę anglosaską, jakoby twórczość późnego Audena prezentowała gorszą jakość niż jego wcześniejsze utwory. Zwracając uwagę, iż większość najbardziej znanych utworów Audena pochodzi właśnie z późniejszego okresu jego twórczości (*Pamięci W.B. Yeatsa, Atlantyda, Upadek Rzymu, Dziecko Piątku* etc.), dowodzi Barańczak bezzasadności pretensji krytyków, konstruując raczej przekonujący wywód, którego nie ma sensu w tym miejscu streszczać w całości. Warto mimo wszystko wyłowić z niego kilka wniosków, które mogą być cenne w odczytaniu i analizie *Kołysanki* (*Lullaby*).

Po pierwsze przemiana światopoglądowa Audena spowodowana była narastającym w poecie poczuciem zakłamania, znużenia niejako narzuconą mu rolę czołowego ideologa angielskiej literackiej lewicy. Przyczyniły się do tego wizyty poety w Chinach i objętej wojną domową Hiszpanii w roku 1937, a także osławione już wydarzenie podczas projekcji filmu *Sieg in Polen* w nowojorskim kinie z listopada 1939 roku. Po drugie wiązało się to z odrzuceniem przez poetę myślenia utopijnego. Wszechogarniająca negacja

wszelkiej wartości humanistycznej stanowiła wstrząs, który pozwolił mu ostatecznie odrzucić coraz bardziej wątpliwy dla niego dogmat o przyrodzonym dobru natury ludzkiej. Paradoksalnym – ale tylko z pozoru – skutkiem owego odrzucenia był przy tym fakt, że popchnęło ono jego umysł nie w stronę nihilizmu, ale w stronę wiary⁴.

Po trzecie istotna, zwłaszcza w kontekście *Kołysanki*, zdaje się widoczna w utworach Audena postawa miłości bliźniego, która:

⁴ Tamże, s. 17.

nie podlega w tej przemianie żadnej dewaluacji. Przestaje tylko służyć jako złudne panaceum, zdolne rzekomo do wyplenienia wszelkiego zła ze świata i z ludzkiej duszy. Pozostaje nie „miłością bliźniego potrzebną po to, aby wyplenić zło”, ale „miłością bliźniego potrzebną nam właśnie dlatego, że zła wyplenić się nie da”⁵.

Ponadto przywołuje Barańczak biografię Audena autorstwa Humphreya Carpentera, w której autor buduje obraz poety „w każdym momencie swego życia raczej poszukującego odpowiedzi na dręczące go dylematy, niż łatwo zadowolającego się podsuwanymi przez tę czy inną ideologię pseudoodповідziami”⁶. Kwestię *poszukiwania*, które za tytułem cyklu sonetów Audena można by nazwać nieustannym *The Quest*, podejmuje także w krótkim tekście *O poezji W. H. Audena* Leszek Elektorowicz. Zauważa on, iż w poszukiwaniu Audena czynnikiem integrującym może stać się właśnie *miłość* – obecna we wcześniejszych utworach jako miłość „wyłącznie dla siebie”, zmysłowa Eros, która pod wpływem rozczarowań, doświadczeń wojny dezaktualizuje się i przekształca w „miłość powszechną bez wyłączności dla siebie – staje się moralnym i duchowym przesłaniem poety, Eros zmienia się w Agape, nieegoistyczną miłość wzajemną między ludźmi jako bliźnimi”⁷. Przytoczone przeze mnie powyżej opinie przedstawione są w dużym uproszczeniu, przez co mogą sprawiać wrażenie kategorycznych. Warto jednak pamiętać, iż są wynikiem indywidualnych interpretacji autorskich, które także mogą podlegać krytyce (na przykład tekst Barańczaka dobitnie skrytykował Andrzej Sosnowski⁸).

Utwór *Lullaby* (*Kołysanka*) początkowo funkcjonował bez tytułu (dodany w późniejszych latach przez autora). Od momentu powstania wiersza autor wprowadził do niego dwie zmiany – w ostatnim wersie drugiej strofy słowo „sensual” zastąpił „carnal”, a w strofie ostatniej „sweetness” zmienił na „welcome”. Po śmierci poety w 1973 roku magazyn „Time” określił wiersz mianem prawdopodobnie najlepszego utworu poetyckiego dwudziestego wieku. W wersji ostatecznej prezentuje się tak:

⁵ Tamże, s. 18.

⁶ Tamże, s. 12.

⁷ L. Elektorowicz, *O poezji W.H. Audena*, w: W.H. Auden, *Poezje*, Kraków 1988, s. 284.

⁸ Zob. A. Sosnowski, *Frost, Larkin i Auden u Stanisława Barańczaka*, w: tegoż, *Najryzykowniej*, Wrocław 2007, s. 223–224.

Lullaby

Lay your sleeping head, my love,
 Human on my faithless arm;
 Time and fevers burn away
 Individual beauty from
 Thoughtful children, and the grave
 Proves the child ephemeral:
 But in my arms till break of day
 Let the living creature lie,
 Mortal, guilty, but to me
 The entirely beautiful.

Soul and body have no bounds:
 To lovers as they lie upon
 Her tolerant enchanted slope
 In their ordinary swoon,
 Grave the vision Venus sends
 Of supernatural sympathy,
 Universal love and hope;
 While an abstract insight wakes
 Among the glaciers and the rocks
 The hermit's carnal ecstasy.

Certainty, fidelity
 On the stroke of midnight pass
 Like vibrations of a bell,
 And fashionable madmen raise
 Their pedantic boring cry:
 Every farthing of the cost,
 All the dreadful cards foretell,
 Shall be paid, but from this night
 Not a whisper, not a thought,
 Not a kiss nor look be lost.

Beauty, midnight, vision dies:
 Let the winds of dawn that blow
 Softly round your dreaming head
 Such a day of welcome show
 Eye and knocking heart may bless.
 Find the mortal world enough;
 Noons of dryness see you fed
 By the involuntary powers,
 Nights of insult let you pass
 Watched by every human love.

Wiersz napisany w styczniu roku 1937, jeśli już chceć się trzymać podziału na *wczesną* i *późniejszą* twórczość Audena, można by umieścić na półce z napisem *Auden pośredni*. *Lullaby* jest utworem, w którym widać wyraźnie cechy wcześniejszego stylu poety, jak i niepokoje czasu przemian, zwiastujące zwrot także w jego poezji. Odwołując się do Elektorowicza – utwór przesiąknięty jest Erosem (zarysowanie sytuacji intymnej, słowa skierowane do śpiącego kochanka), ale widać w nim także zapowiedź Agape jako jedynej, która jest w stanie ocalić przed tłumem „fashionable madmen” i światem, w którym „every farthing of the cost, all the dreaded cards foretell, shall be paid”. Światem nieuchronnie zmierzającym do zatarcenia, gdzie wszystko można kupić za pieniądze lub za wszystko zapłacić trzeba wysoką cenę. Widać to także w ostatnich dwóch wersach – „Nights of insult let you pass / Watched by every human love”.

Auden słynął z perfekcyjnego operowania wszelkimi formami poetyckimi, zabawy wersyfikacją, rymem, rytmem – po prostu mistrzostwa w posługiwaniu się językiem. W *Lullaby* wykorzystuje czterostopowiec trocheiczny katalektyczny, który jako stopa w języku polskim charakterystyczna dla wierszy dziecięcych doskonale pasuje do kołysanki – jego regularność uspokaja. Tak też, w sposób niezwykle śpiewny, spokojny rozpoczyna się utwór Audena – „Lay your sleeping head, my love, / Human on my faithless arm”, by po zaledwie dwóch wersach przy zachowaniu rytmu dokończyć zwrotu na poziomie znaczeń i nastroju – “Time and fevers burn away / Individual beauty from / Thoughtful children, and the grave / Proves the child ephemeral”. Czas, gorączka, choroba, grób, ulotność piękna i młodości – *Kołysanka* już w pierwszej strofie zaskakuje, „zgrzyta”, wytrąca czytelnika z wygodnej i biernej pozycji oglądającego czułą scenę przedstawiającą dwoje kochanków. Na podobnie wyrafinowane niespodzianki i pułapki Auden wystawia odbiorcę wiersza niemal na każdym kroku. Już na początku drugiej strofy widnieje – „Soul and body have no bounds: / To lovers as they lie upon / Her tolerant enchanted slope / In their ordinary swoon”. Od razu pojawia się konsternacja – kogo dotyczy zaimek *Her*? Kim jest *ta*, która nachyla się nad omdlałymi kochankami? Zagadka rozwiązuje się po chwili – to *Wenus*. Lecz nie *Wenus*, jakiej czytelnik może się spodziewać – „Grave the vision Venus sends”. Przymiotnik *Grave* nasuwa oczy-

wiste skojarzenie z rzeczownikiem oznaczającym grób, a Wenus Audena zsyła wizje doniosłe, poważne.

Wiersz, który zawiera te i wiele innych trudności lekturowych, zdaje się również nie lada wyzwaniem translatorskim. Podjęło je dwóch *tytanów przekładu* – obaj tłumaczyli Shakespeare’a, obaj mają swoich zagorzałych zwolenników i przeciwników. Mowa o Jerzym S. Sicie i przywoływanym wcześniej Stanisławie Barańczaku. Barańczak krytykował przekłady Sity, nie pozostawiając na nich suchej nitki⁹, czym też zainteresowany, jak wiadomo ze wspomnień przyjaciół¹⁰ zmarłego w styczniu 2011 roku Sity, był bardzo dotknięty, a zarzuty uznawał za chybione i nieadekwatne. Tym bardziej interesujące może być spojrzenie na przekłady tego samego utworu tłumaczy tak zantagonizowanych. Wcześniejszy jest przekład Sity, tak więc to jemu można się przyjrzeć jako pierwszemu:

Kołysanka

Położ śpiącą głowę, mała,
Ludzką, na moim ramieniu;
Czas wypali i gorączka
Piękno indywidualne
W mądrych dzieciach; grób wykaże
Ich nierzeczywistość całą;
W ramionach moich do świtu
Niech leży stworzenie żywe,
Śmiertelne, winne, a przy tym
Całkowicie dla mnie piękne.

Duch i ciało nie zna granic;
Kochankom spoczywającym
W zwykłym dla siebie omdleniu
Na jej stoku czarodziejskim,
A przy tym wyrozumiałym,
Nagłe wizje zsyła Wenus:

⁹ Zob. S. Barańczak, *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny*, w: tegoż, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem małej antologii przekładów-problemów*, Kraków 2004, s. 39–47.

¹⁰ Zob. audycja radiowa Programu Pierwszego Polskiego Radia z dnia 18.01.2011: E. Heine, *Poeta, który tłumaczył Szekspira*, <http://www.polskieradio.pl/7/178/Artykul/301018,Poeta-ktory-tlumaczyl-Szekspira>.

Sympatii nadprzyrodzonej,
Nadziei uniwersalnej
I wszechobecnej miłości;
Podczas kiedy abstrakcyjny
Wgląd roznieca wśród lodowców.
Wśród skał roznieca ekstazę
Zmysłową u pustelnika.

Pewność cała, wierność cała
Mija z wybiciem północy
Jak gęsta wibracja dzwonu,
I modni szaleńcy wznoszą
Patetyczne, nudne krzyki:
Każdy grosik w pełnej cenie,
Wszystko, co przepowie karta.
Wszystko będzie zapłacone;
Lecz począwszy od tej nocy
Żaden szept czy pocałunek,
Żadna myśl, żadne spojrzenie,
Zagubione być nie mogą.

Piękno, północ, wizja gaśnie:
Niechaj wiatry świtu, które
Wieżą wokół śpiącej głowy,
Tak słodki dzień nam pokażą,
Iż zechcą go błogosławić
Oko z sercem łomocącym.
Świat śmiertelny ci wystarczy,
Suche południa widziały
Ciebie, karmioną przez moce
Mimowolne, noce zniewag
Przejdź pozwól ci swobodnie,
Pilnowaną, prowadzoną
Przez każdą miłość człowieczą.

Już na pierwszy rzut oka widać, iż Sito utwór znacznie wydłużył. Oryginał Audena składa się z czterech dziesięciowersowych strof. Sicie udało się zachować dziesięć wersów w pierwszej strofie, w drugiej jest już wersów trzynaście, w trzeciej dwanaście i w finalnej znów trzynaście. Sprawa to wrażenie, jakby tłumacz przy pierwszej zwrotce walczył jeszcze o zachowanie zgodności, lecz zrezygnował z tego zamierzenia w strofach późniejszych. Dodatkowo pierwszy wers przekładu – „Położ śpiącą głowę,

mała” – jest nietrafiony z co najmniej dwóch powodów. Po pierwsze, jeszcze w czasie studiów w Oksfordzie Auden zadeklarował swój homoseksualizm, jest to fakt powszechnie znany, zwłaszcza że poeta związany był z takimi osobami, jak Christopher Isherwood czy Chester Kallman. Choć można się spierać, czy należy podmiot liryczny utożsamiać lub choćby w najmniejszym stopniu łączyć z biografią autora, to bardziej wskazane byłoby zastosowanie w przekładzie formy, jeśli nie męskiej, to chociażby bezosobowej, na pewno jednak nie rodzaju żeńskiego. Po wtóre, użyte słowo „mała” zdaje się nie na miejscu. Brzmi nieco prymitywnie, zbyt kolokwialnie, bez wątplenia nie pasuje do tonacji kołysanki, mimo że zarysowana scena ma charakter intymny. Zamiast stopniować napięcie, rozpocząć miękko i delikatnie, by zaskoczyć czytelnika dopiero w trzecim wersie, Sito zaskakuje już w wersie pierwszym, przez co koncept pierwszej strofy zastosowany przez Audena traci zupełnie rację bytu. W wersie drugim gubi Sito słowo „faithless”. Czytelnik, mając pełną świadomość, iż sztuka przekładu jest sztuką wyboru, poświęcenia mniej ważnego ważniejszemu (wszak nie sposób zachować w przekładzie wszystkich nośników znaczeniowych, wszystkich cech stylu), stara się ufać tłumaczowi. Lecz gdy tylko spojrzy na oryginał, od razu zadaje sobie pytanie – co w tym momencie wiersza jest ważniejsze? Fakt, iż jest to „ramię”, czy fakt, iż jest to ramię „niewierne”? Odpowiedź jest kwestią indywidualnego odczytania, jednak autor przekładu winien zapewnić możliwość wyboru. Dostrzegłszy ową różnicę, odbiorca ma prawo stracić część zaufania do tłumacza. Czytając dalej – „Czas wypali i gorączka / Piękno indywidualne / W mądrych dzieciach; grób wykaże / Ich nierzeczywistość całą” – odbiorca napotyka poważną przeszkodę lekturową. Dość trudno rozbroić tę dziwną konstrukcję Sity, która w oryginalne brzmi o wiele czytelniej: „Time and fevers burn away / Individual beauty from / Thoughtful children, and the grave / Proves the child ephemeral”. Słowa „Time and fevers burn away” przetłumaczone, co charakterystyczne dla Sity, archaizowaną składnią, skutecznie przeinaczają oryginał, choć dopasowują się rytmicznie do wersu angielskiego. Trudno nie ulec wrażeniu, że w tym miejscu ów aspekt był dla tłumacza nadrzędny, a zachowanie go uzyskał kosztem czytelności. Rzuca się w oczy także dziwnie brzmiące w języku polskim „piękno indywidualne”,

które zakrawa na kalkę językową. Zaskakuje to o tyle, iż Sito był wybitnym znawcą angielszczyzny i jej niuansów.

Przechodząc natomiast do tajemniczego *Her*, u Sity nie jest ono tak uwydatnione, ginie między „Na” a „stoku czarodziejskim”, lecz nie jest to jeszcze tak dużym zarzutem jak fakt, że Wenus zsyła wizje „nagle”. Cała moc i wszelkie konotacje angielskiego słowa „grave”, wokół którego nabudowany jest koncept Audena dotyczący figury Wenus w tekście, w przekładzie zostaje po prostu usunięty. W tej samej strofie może zaskakiwać jeszcze powtórzenie przez Sitę słowa „roznieca” w przedostatnim i ostatnim wersie. Czytelnik nieznający oryginału mógłby dopatrywać się w tym powtórzeniu szczególnych treści, skupienia na samej czynności, sile *rozniecania* ekstazy, podczas gdy w oryginale słowo „wakes” pojawia się tylko raz i nie jest obciążone aż takim brzemieniem znaczeniowym, jak chciałby tego Sito (czy być może – jak Sicie potrzebne to było dla wypełnienia trzech dodanych wersów).

Przekładowi Sity można by zarzucić jeszcze kilka nieścisłości, takich jak enigmatyczne „Suche południa widziały Ciebie”, jednakże poza wymienionymi przeze mnie uchybieniami przekład ten ma także swoje dobre strony. Widać w nim mimo wszystko starania tłumacza o zachowanie tak zwanej wierności oryginałowi. To, co może być zarzutem nadmiernego kalkowania języka lub jego struktur, paradoksalnie może zmienić się w atut. Tylko pod tym względem można usprawiedliwiać rozciągnięcie tekstu przez tłumacza – ewidentnie zależało mu na tym, by nie tracić żadnej z audenowskich myśli, zachować wszystkie zawarte w utworze sensy.

Podsumowując, przekład Sity w mniejszym stopniu nazwać można interpretacją, w większym natomiast – odzwierciedleniem oryginału. Choć po lekturze polskiej wersji trudno nie stwierdzić, iż lepsza jest dobra interpretacja niż nawet najbardziej staranna kalka.

Stanisław Barańczak już przez sam fakt podjęcia się ponownego tłumaczenia *Lullaby* pośrednio skrytykował przekład Sity (pisze o tym mechanizmie w *Manifeście translologicznym*¹¹). Samego Barańczaka natomiast skrytykował już bardzo dosłownie, i moim zdaniem trafnie, Andrzej Sosnowski. W zbiorze jego szkiców z różnych lat zatytułowanym *Najrzyzy-*

¹¹ Zob. S. Barańczak, *Mały, lecz maksymalistyczny...*, dz. cyt., s. 14.

kowniej znaleźć można tekst *Frost, Larkin i Auden u Stanisława Barańczaka*, będący krytyczną reakcją na wydawane niemal jeden po drugim tomiki *Biblioteczki Poetów Języka Angielskiego*. Sosnowski próbuje w sposób systematyczny określić zawód, jaki według niego sprawiają przekłady Barańczaka z Audena. Oto przekład Barańczaka:

Kołysanka

Złóż głowę – śpiącą, kochaną,
Ludzką – na moim ramieniu
Niewiernym; w myślących dzieciach
Czas trawi śpiesznym płomieniem
Urodę, każdemu z nich daną
Inaczej, i zżera je lękiem;
Ale ja chcę do świtu w objęciach
Mieć to żywe stworzenie, pełne
Winy, niestałe, śmiertelne,
Lecz dla mnie skończenie piękne.

Bez granic jest dusza i ciało:
Kochankom, kiedy w omdleniu
Conocnym leżą pod okiem
Łagodnej planety Wenus,
Jej blask śle wizje nietrwałe
Wszechwładnej miłości, obrazy
Nadziei wiecznie wysokiej;
Sny, w abstrakcyjnej wersji
Budzące i w chudej piersi
Pustelnika zmysłowe ekstazy.

Pewność, wierność nie trwa nawet
Doby – zgaśnię przed północą
Jak cichnący dzwonu głos,
Znów modni maniacy wzniosą
Swoją pedantyczną wrzawę
I wróżba z kart nas postraszy:
Trzeba spłacić każdy grosz
Kosztów, długów i rachunków;
Lecz skarb nocnych pocałunków
Wartości rankiem nie straci.

Piękność, północ, przywidzenia –
Wszystko niknie; niech wiatr brzasku
Nad twą głową, która śni,

Zbudzi dzień tak pełen blasku,
By wzrok i puls śpiewał pean
Świata, który pędzi w śmierć;
Znajdziesz i w pustyni dni
Mannę mimowolnych mocy,
Znajdziesz i w zniewadze nocy
Miłość wszystkich ludzkich serc.

Barańczak znany jest z niezwyklej swobody w oddawaniu rytmu wiersza, rymów czy, jak zauważa także Sosnowski, jego warstwy instrumentacyjnej¹². Znając dorobek translatorski tłumacza, można niejako z góry założyć, iż te elementy zostaną zachowane w tłumaczeniu, w stopniu co najmniej zadowalającym czytelnika. Tak też jest w przekładzie *Kołysanki*. Widać także na pierwszy rzut oka, iż pod względem wizualnym oba utwory są do siebie podobne – Barańczak zachował jednakową liczbę wersów i podobną ich długość. Sam początek, w porównaniu z pierwszym wersem przekładu Sity, dobrze się broni, choć nie jest idealny. „Złóż głowę – śpiącą, kochaną” – brakuje mu nieco delikatności, melodii i swoistej *kołysankowości* „Lay your sleeping head, my love”. Począwszy od trzeciego wersu Barańczak zaczyna odchodzić od oryginału, co, znając teorię tłumacza mówiącą o konieczności zawarcia w przekładzie dominanty semantycznej¹³ utworu oryginalnego, zbyt nie zaskakuje. Niemniej kluczem do sukcesu w teorii dominanty semantycznej wydaje się, mówiąc w skrócie, odnalezienie złotego środka. Rozstrzygnięcia zaproponowane przez tłumacza można jednak podać w wątpliwość.

Już na początku czytelnik natyka się na: „w myślących dzieciach / Czas trawi śpiesznym płomieniem / Urodę, każdemu z nich daną / Inaczej, i zżera je lękiem”. Sensy oryginału zostały zachowane, lecz, jak zasadnie określił to Sosnowski, praktykę Barańczaka można „porównać do obcinania tonów – wysokich i niskich – w urządzeniach elektroakustycznych”¹⁴. Znów, lecz z innych powodów niż u Sity, pułapka zastawiona przez Audena nie może dostatecznie zadziałać. Wzrok czytelnika zbyt gładko prześlizguje

¹² A. Sosnowski, dz. cyt., s. 217.

¹³ Zob. S. Barańczak, *Mały, lecz maksymalistyczny...*, dz. cyt., s. 36.

¹⁴ A. Sosnowski, dz. cyt., s. 217.

się po wersach Barańczaka, nie napotykając na swej drodze dostatecznej przeszkody i niespodzianki, by na dłuższą chwilę się zatrzymać. Podobnie jak u Sity wizja zesłana przez Wenus zostaje poddana niewiadomych źródeł transformacji. Tym razem jest „nietrwała”, co po raz kolejny niszczy zamierzenia i koncept Audena. Niefortunny moim zdaniem jest również zabieg usunięcia zagadki *Her* z początku drugiej strofy. Ów zabieg w połączeniu ze zignorowaniem przymiotnika „Grave” unicestwia pomysł Audena na drugą strofę, czyli to, co w niej najbardziej uderza i intryguje. Tłumacz nie daje także czytelnikowi możliwości wizualizacji ogromnych lodowców i skał, wśród których pustelnik doznaje zmysłowej ekstazy, pozostawiwszy mu jedynie jego „chudą pierś”. Z drugiej strony, dzięki tym zabiegom zwrotki Barańczaka zyskują na nastrojowości, kreują przed czytelnikiem niemal oniryczny obraz miłości i nadziei. Do końca przekładu Barańczak poetyzuje i łagodzi przekaz oryginału. „Wróżba z kart” ma „nas” zaledwie „postraszyć”, podczas gdy w oryginale „All the dreaded cards foretell” niesie za sobą o wiele większy ciężar semantyczny. Kontrastowość obrazów zawartych w utworze angielskim – intymnej sceny dwojga kochanków, „wszechwładnej miłości”, nadziei oraz śmierci, choroby i dążenia świata do samozagłady – przestaje być tak wyraźna, a to na niej w dużej mierze zbudowany jest utwór. Warto zadać sobie pytanie, czy przyczyną tego zabiegu są kwestie czysto formalne, jak chęć zachowania odpowiedniego rymu i rytmu? A jeśli tak, to czy tłumacz ma prawo z nich korzystać, skoro zabiegi dodawania, koloryzowania tak znacząco zmieniają jakość oryginału? Sam Barańczak, mówiąc o krytyce przekładu poetyckiego, postuluje obranie odpowiedniej kolejności: w pierwszej fazie oceny należy zadać sobie pytanie:

czy ten oto wiersz, który widzę na stronicy, wiersz wyjęty na chwilę z kontekstu przekładowego, wiersz oceniany autonomicznie [...] – czy taki wiersz jest w ogóle coś wart jako utwór poetycki. Jeśli nie jest, jeśli nie stanowi sam w sobie wybitnego dokonania estetycznego, jeśli mnie, po prostu mówiąc, nie porywa [...] – wówczas na tym pierwszym etapie oceny należy krytykę zakończyć. [...] Jeżeli natomiast uznajemy przekład za utwór poetycki w autonomicznym sensie wybitny – a, wtedy możemy przejść do drugiego etapu oceny; zastanowienia się nad tym, jaką cenę w momencie odstępstw od powierzchniowej semantycznej „wierności” zapłacił tłumacz za osiągniętą przez siebie poetycką wybitność¹⁵.

¹⁵ S. Barańczak, *Mały, lecz maksymalistyczny...*, dz. cyt., s. 34.

Tym stwierdzeniem Barańczak usprawiedliwia zastosowane przez siebie rozstrzygnięcia „obcinania tonów” Audenowi. Być może jednak mógłby dodać do instrukcji jeszcze jedną wskazówkę, która, uważam, byłaby tu zasadna – co zrobić w przypadku, gdy przekład, który broni się poetycko, broni się tylko jako autonomiczny wiersz poety Barańczaka, a nie jako dobrej jakości przekład z poety Audena? Barańczak narzuca sporo charakterystycznych dla siebie i swojej twórczości smaczków, wśród których gubi się *audenowość* Audena, czyli stawiane przez niego na każdym kroku pułapki, niespodzianki na poziomie leksykalnym i kontrasty obrazów. Odpowiadając na pytanie postawione przez Barańczaka w drugiej fazie krytyki przekładu poetyckiego, można stwierdzić, że to nie tłumacz, a twórca oryginału zapłacił rzeczoną wysoką cenę, by to tłumacz mógł osiągnąć „poetycką wybitność”, niekoniecznie związaną z pierwowzorem.

Starcie tytanów kończy się remisem ze wskazaniem na Stanisława Barańczaka. Prawdziwym zwycięzcą jest W.H. Auden, na którego tekstach łamą sobie pióra najtęższe umysły wielu narodowości. Dość gorzki, choć raczej trafny jest wniosek Sosnowskiego, iż nie mamy jeszcze 44 wierszy Audena w języku polskim, lecz kilka, kilkanaście. Te, które mamy na pewno, to na przykład *Hiszpania*, *Bezcenna Piątka* czy *Gdy szedłem raz wieczorem*¹⁶. Nie pozostaje nic innego, jak wyglądać śmiałka, który podniesie rękawicę i zdecyduje się *pośrednio skrytykować* zacnych poprzedników.

BIBLIOGRAFIA

Literatura podmiotu

Auden W.H., *Lullaby*, przeł. J. S. Sito, w: W.H. Auden, *Poezje*, oprac. L. Elektorowicz, Kraków 1988.

Auden W.H., *Lullaby*, przeł. S. Barańczak, w: W.H. Auden, *44 wiersze*, red. S. Barańczak, 1994 (Biblioteczka Poetów Języka Angielskiego, t. 7).

¹⁶ Zob. A. Sosnowski, dz. cyt., s. 222.

Literatura przedmiotu

- Barańczak S., *Tylko miłość bliźniego i śmierć*, w: W.H. Auden, *44 wiersze*, red. S. Barańczak, 1994 (Biblioteczka Poetów Języka Angielskiego, t. 7).
- Barańczak S., *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem małej antologii przekładów-problemów*, Kraków 2004.
- Elektorowicz L., *O poezji W. H. Audena*, w: W.H. Auden, *Poezje*, oprac. L. Elektorowicz, Kraków 1988.
- Heine E., *Poeta, który tłumaczył Szekspira*, audycja radiowa Programu Pierwszego Polskiego Radia z dnia 18.01.2011, <http://www.polskieradio.pl/7/178/Artykul/301018,Poeta-ktory-tlumaczyl-Szekspira>.
- Sommer S., *Tłumacząc miniatury Charlesa Reznikoffa. Pogadanka dla młodzieży*, w: tegoż, *Po stykach*, Gdańsk 2005.
- Sosnowski A., *Frost, Larkin i Auden u Stanisława Barańczaka*, w: tegoż, *Najryzykowniej*, Wrocław 2007.

ABSTRAKT

W szkicu *Stracie tytanów – o dwu przekładach „Lullaby” W.H. Audena* dokonałam krytycznego spojrzenia na przekłady autorstwa Jerzego S. Sity i Stanisława Barańczaka. Rozpoczynając wywód, starałam się zaklasyfikować *Kołysankę* do odpowiedniego etapu twórczości Audena, wykorzystując opracowania Stanisława Barańczaka i Leszka Elektorowicza. Po krótkim zarysowaniu tła historycznego oraz formalnych aspektów utworu zaprezentowałam wcześniejszy przekład – Sity. Szczegółowa jego analiza wykazała pewne niedociągnięcia, które w lekturze skutkują między innymi wrażeniem kalkowania języka angielskiego. Ponadto forma polskiego tłumaczenia odbiega dalece od oryginału – skonstruowana jest według archaizowanej składni i znacznie wydłużona. W drugiej części tekstu przeanalizowałam przekład *Lullaby* autorstwa Barańczaka, który choć prezentuje wysokie walory formalne, zdaje się zawierać zbyt wiele charakterystycznych cech twórczości samego tłumacza.

