

Ewelina Kamińska

"Zakochany Goethe" : wokół filmowej interpretacji "Cierpień młodego Wertera"

Rocznik Komparatystyczny 5, 353-369

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Ewelina Kamińska

Uniwersytet Szczeciński

Zakochany Goethe.

Wokół filmowej interpretacji *Cierpień młodego Wertera*

Osoba Johanna Wolfganga Goethego (1749–1832) jest znana każdemu, kto odebrał edukację na poziomie przynajmniej gimnazjalnym. W krajach niemieckojęzycznych wiadomości o nim są przekazywane już uczniom szkół niższego szczebla, w niejednym domu goszczą na półkach książki tego autora. Zakres wiedzy o Goethem zależy od stopnia wykształcenia i zainteresowań danej osoby czy rodziny. Jedni znają tylko tytuły utworów (zapewne wymienią *Cierpienia młodego Wertera*, *Fausta*, kilka ballad, np. *Króla olch*, *Ucznia czaroksiężnika*, odę *Prometeusz...*); inni zapamiętali kobiety, które w życiu pisarza odegrały ważną rolę, na przykład córkę pastora z Sesenheim – Friederike Brion, Charlotte Buff, Charlotte von Stein, Christiane Vulpius; jeszcze inni przechowali w pamięci działalność publiczną Goethego – przy dworze weimarskim pełnił funkcję ministra, zarządzał gospodarką państwową, sprawami finansowymi, kulturalnymi, ale też kierował komisją do spraw wojny, nadzorował budowę dróg i reformy uniwersytetu w Jenie. Tak więc ktoś, kto decyduje się na nakręcenie filmu fabularnego o tej osobistości¹, może, wręcz powinien, przyjąć, że bohater nie będzie dla widza anonimowy, a tym samym musi się zastanowić, jak

¹ Kwestię problemów związanych z filmowaniem biografii porusza Linda Seger. Do głównych trudności zalicza znalezienie bohatera, który poruszyłby widza, ograniczone możliwości oddania jego życia wewnętrznego, konieczność rozszerzenia kontekstu biograficznego o materiały naświetlające daną epokę, konieczność wyboru tylko niezbędnych faktów z życia, określenie wątków głównych i pobocznych, wskazanie konfliktu, który napędza akcję. Por. L. Seger, *Vom Buch zum Drehbuch*. Aus dem Amerikanischen von D. Hefendehl (tytuł

„sprzedać” postać sprzed dwóch wieków współczesnemu odbiorcy². Przed takim zadaniem stanął reżyser Philipp Stölzl. W 2010 roku na ekrany niemieckich kin wszedł film *Goethe! (Zakochany Goethe)*, polska premiera: 2 marca 2012 r.), nakręcony na podstawie scenariusza Alexandra Dydyny, Christoph Müllera i Philippa Stölzla. Akcja obejmuje kilka miesięcy roku 1772, krąży głównie wokół uczucia 23-letniego Goethego do Charlotte Buff³.

Każdy, kto zetknął się z twórczością pisarza, rozpozna to nazwisko. Charlotte Buff to pierwowzór Loty z *Cierpień młodego Wertera*⁴. Goethe poznał ją na wiejskiej zabawie tanecznej w pobliżu miasta Wetzlar. Lota prowadziła wówczas dom ojca i opiekowała się, po przedwczesnej śmierci matki, młodszym rodzeństwem. Była także „prawie zaręczona”⁵ – w powieści z Albertem, w rzeczywistości z Johannem Christianem Kestnerem, sekretarzem Sądu Kameralnego Rzeszy w Wetzlar. Rozbieżność imion powieściowego i faktycznego narzeczonego Loty uwidacznia „efekt obcości” (*Verfremdung*), jaki zastosował sam autor. W tym miejscu można by podeprzeć się licznymi opracowaniami biografii Goethego, jednak w czasach, kiedy nawet popularne strony internetowe dostarczają względnie wyczerpujących informacji o jego życiu, miłośkach i twórczości, nie wydaje się to uzasadnione⁶.

oryg.: *The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Film*, 1992). Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 2001, s. 72–92.

² Należy wspomnieć o wcześniejszej produkcji o pisarzu, utrzymanej w tonie dokumentalnym: w 1999 r. miała miejsce premiera filmu *Goethe in Weimar* w reżyserii Gabriele Dinsbacher.

³ Por. L. Seger, op. cit., s. 81. Według Seger relacja między co najmniej dwoma postaciami jest warunkiem koniecznym przy ekranizowaniu biografii, ponieważ czyni akcję bardziej dramatyczną i dynamiczną. Na podobnej zasadzie pożądanym jest konflikt na linii protagonista – antagonist, por. ibidem, s. 81, 83.

⁴ W artykule użyto polskich form imion i nazwisk postaci, ponieważ takie występują w wykorzystanym tu tłumaczeniu utworu: J. W. Goethe, *Cierpienia młodego Wertera*. Przeł. L. Staff (tytuł oryg.: *Die Leiden des jungen Werther*). Warszawa: PIW, 1984.

⁵ Ibidem, s. 22.

⁶ Por. m.in. K.O. Conrady, *Goethe – Leben und Werk*. München: Artemis & Winkler, 1994; G. v. Wilpert, *Goethe-Lexikon*. Stuttgart: Kröner, 1998; P. Matussek, *Goethe zur Einführung*. 2. Aufl. Hamburg: Junius, 2002; R. Unterberger, *Die Goethe-Chronik*. Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 2002; R. Friedenthal, *Goethe – sein Leben und seine Zeit*. 15. Aufl. München: Piper, 2005; D. Borchmeyer, *Goethe (Reihe DuMont Schnellkurs)*. Köln: DuMont-Literatur-und-Kunst-Verlag, 2005; G. v. Wilpert, *Die 101 wichtigsten Fragen: Goethe*. München:

Na stronie internetowej film zakwalifikowano jako melodramat, a zapowiada go następujące zdanie: „Początkujący poeta poznaje kobietę, która staje się dla niego inspiracją do stworzenia utworów literackich o miłości”⁷. Takie sformułowanie pozwala rozpoznać w jego autorze doświadczonego specjalistę od marketingu, który potrafi określić docelową grupę widzów, stworzyć zręczne slogany reklamowe, uczynić z biografii produkt sprzedażny, posługując się sprawdzonymi schematami i uproszczeniami. Wbrew zapowiedzi zaszeregowanie filmu do jednej kategorii nie jest proste. Charakterystyczne dla melodramatu są w nim: motyw uczucia, któremu rodzina bądź względy społeczne stają na przeszkodzie; perypetie miłosne bohaterów; nasycenie akcji efektami patetyczno-sentymentalnymi oraz wątki sensacyjne. Widz, któremu określenie „melodramat” sugeruje takie właśnie elementy, nie będzie rozczarowany, aczkolwiek fabuła może go zaskoczyć. Film jest bowiem mieszaniną elementów życiorysu Goethego, treści *Cierpień młodego Wertera* i w znacznej mierze wyobrażeń autorów⁸. Udało im się zapewnić dziełu spójność poprzez stworzenie czasoprzestrzeni poszerzającej przejęte z powieści sceny o odwołania do ówczesnych warunków historycznych i społecznych, o postaci niezbędne do łączenia wątków fabularnych i biograficznych. Nie należy więc odczytywać filmu jako wiernej ekranizacji znanego utworu literackiego⁹, jest on przede wszystkim samodzielnym bytem artystycznym, a dopiero w dalszej kolejności świadectwem zainteresowań (historyczno) literackich autorów. Biografia pisarza i treść jego powieści epistolarnej zająbiają się tu do tego stopnia, iż między Goethem i Werterem stawia się znak równości,

C.H. Beck, 2007. Także strony: http://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Wolfgang_von_Goethe (3.12.2013) lub http://pl.wikipedia.org/wiki/Johann_Wolfgang_von_Goethe (3.12.2013).

⁷ <http://www.filmweb.pl/film/Zakochany+Goethe-2010-529319> (3.12.2013).

⁸ Liczba mnoga wynika z faktu, iż każdy „utwór filmowy powstaje zazwyczaj na drodze kreacji zbiorowej [...]. Film bywa nie tylko dziełem indywidualności reżyserskiej, lecz wpływa nań także osobowość scenarzysty, operatora, scenografa, aktora, kompozytora, producenta i innych” (M. Hendrykowski, *Autor jako problem poetyki filmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1988, s. 28).

⁹ Por. ibidem, s. 24: „Z semiotycznego punktu widzenia nie istnieje w żadnym utworze filmowym »czysta« – pozbawiona wszelkiej interpretacyjnej przymieszki reprodukcja”. W wypadku adaptacji filmowiec uruchamia proces reartykulacji, tj. doprowadza do ponownego wykonania projektu dzieła literackiego w tworzywie i języku filmu, nie sprzeniewierza się zatem sensom, jakie zawiera pierwowzór, może wejść w rolę „solidarnego współautora”. Por. ibidem, s. 141–158, szczególnie s. 157.

a spotykane w podręcznikach literatury niemieckiej określenie „młody Goethe” (*der junge Goethe*) nabiera realnego wymiaru. Refleksja nad filmem *Zakochany Goethe* może przebiegać dwutorowo: na płaszczyznach film – tekst literacki oraz film – biografia. Niniejszy artykuł ma na celu uwypuklenie pierwszego z aspektów, odniesienia biograficzne zostaną przywołane w formie komentarza. Przyjrzyjmy się bliżej sposobowi „produktywnej recepcji”¹⁰, to jest przełożeniu dzieła literackiego (i biografii) na język medium audiowizualnego.

Pierwsze sceny filmu przypadają na końcówkę tak zwanego okresu strasburskiego i stanowią wstęp do przetworzenia rozpoznawalnego tekstu literackiego. Goethe, spóźniony i potargany, wpada do sali uniwersyteckiej, by przed komisją złożyć egzamin doktorski w zakresie prawa. Faktycznie nigdy go nie zdał, jednak jedynie wyobraźni obdarzonych poczuciem humoru scenarzystów widz zawdzięcza przedstawienie jego przebiegu. Młodzieniec odpowiada na pytanie wyjątkowo nieskładnie, rozbawiona komisja stwierdza, iż powinien raczej skupić się na przedmiocie, zamiast czytać „bzdury Lessinga, Szekspira, czy jak tam się te pismaki zwą”¹¹. Niedoszły doktor wybiega rozgorączkowany na dziedziniec, tam, gnany docinkami kolegów, prezentuje dziwny taniec na śniegu. Kamera ustawiona na poziomie wykonującej szaleńcze ruchy sylwetki nie ułatwia rozwiązania. Dopiero gdy w kolejnym ujęciu z okna wychylają się ubrane w peruczki głowy członków komisji, widz pozna tajemnicę owego ataku szaleństwa. Zgorszeni profesorowie ujrzą na śniegu napis *Lecket mich!*, „Pocałujcie mnie w tyłek!”¹². Rozdrażniony Goethe w swym pokoju gorączkowo kreśli ostatnie zdania dramatu *Götz von Berlichingen* (*Götz z Berlichingen*), następnie na ulicy goni powóz pocztowy, który ma zawieźć manuskrypt do wydawcy w Lipsku, a biegnąc wypowiada niezbyt salonowe słowo: *Scheiße!*, „Cholera!”. Takie

¹⁰ Por. W. Gast, K. Hickethier, B. Vollmers, *Literaturverfilmungen als ein Kulturphänomen*. W: *Literaturverfilmungen*. Hg. W. Gast. Bamberg: C.C. Buchners Verlag, 1999, s. 12–20, tu s. 15.

¹¹ Cytat z filmu w wersji polskojęzycznej: *Zakochany Goethe*. W napisach końcowych jako tłumacz figuruje Rafał Wreć. Wszystkie cytaty z filmu w tej wersji językowej; w kilku miejscach podano dla porównania cytaty z oryginału: *Goethe!*, reż. Philipp Stölzl, Niemcy, 2010.

¹² W wersji oryginalnej zadbano o szczegóły. Forma gramatyczna *lecket* odpowiada zasadom panującym w XVIII–XIX w., obecnie dla drugiej osoby liczby mnogiej, także w trybie rozkazującym, używa się formy *leckt*.

przedstawienie epizodów z biografii pisarza zdradza obraną przez scenarzystów metodę: „młody Goethe” ma naprawdę być młody, popęniać charakterystyczne dla wieku głupstwa, cierpieć na brak rozwagi, a tym samym – stać się bliski współczesnemu widzowi¹³. Także w kolejnych sytuacjach jego zachowanie jest dalekie od powagi i dostojęstwa. Nie dziwi więc kolejna scena: na wieczorku towarzyskim zostaje przywitany przez kompanów-równolatków okrzykiem: „Johann, ty łajdaku!” (*Johann, du Halunke!*), nie unika alkoholu i wznosi toasty: „Za pasje, za burze, za pijacki opór!”. Toast jest sprytnie przemyconą aluzją do ówczesnego okresu literackiego zwanego okresem burzy i naporu. Strasburską beztróskę przerywa ojciec, który – powiadomiony o niepowodzeniu na egzaminie – składa niespodziewaną wizytę w kawalerskim pokoju i z dezaprobatą przegląda nieuporządkowane kartki z wierszami. Z odrazą odczytuje tytuły:

¹³ Wyobrażenie Goethego w świadomości współczesnych czytelników kształtują edukacja (przy omawianiu biografii akcentuje się wszechstronne zainteresowania; oprócz młodzieńczej powieści epistolarnej i ballad w programach szkolnych na poziomie zaawansowanym uwzględnia się także dramaty klasyczne, np. *Ifigenię w Taurydzie*, *Fausta*, a nawet fragmenty pism teoretycznych o sztuce, literaturze i przyrodzie oraz korespondencję z wybitnymi osobistościami owych lat) i ikonografia, zwłaszcza XIX-wieczna. Znanymi pracami są m.in.: *Der junge Goethe* Georga Melchiora Krausa z ok. 1775 r.; obraz Goethego na tle krajobrazu Kampanii z 1786 r., pędzla Johanna Heinricha Wilhelma Tischbeina; obraz pędzla Angeliki Kauffmann z 1787 r. (Goethe w wieku 38 lat); portret z 1791 r. Georga Oswalda Maya; obraz autorstwa Luise Seidler z 1811 r. (Goethe w wieku 62 lat); obraz olejny Goethe Josefa Stielera z 1825 r.; *Der alte Goethe* Karla Augusta Schwerdgeburtha z 1831 r. Na wzmiankę zasługują także pomniki: Goethego i Schillera w Weimarze, Goethego w Lipsku, starego Goethego w Wiedniu oraz pomnik w parku Lincolna w Chicago, ufundowany przez tamtejszą społeczność niemiecką w 1913 r., przedstawiający postać stylizowaną na rzeźbę antyczną. Czynienie z Goethego postaci pomnikowej rzutuje na jego postrzeganie. Okładki książek zdobią kopie obrazów późniejszych, na których widać mężczyznę w średnim lub starszym wieku, w statecznym stroju, często z orderem (np. portrety z 1808/09 r. Gerharda von Kügelgena lub z 1819 r. George’a Dawe’a) lub z zapisanymi kartkami w dłoni. Także poczta upamiętnia związane z pisarzem rocznice znaczkami, na których widnieje zazwyczaj osoba w zaawansowanym wieku. Młodego Goethego uwieczniono na znaczku wypuszczonym przez kraj związkowy Nadrenia-Palatynat w 1949 r., starego przedstawiają m.in. znaczek Deutsche Post z 1949 r., Deutsche Bundespost z 1961 r., znaczek z okazji 250. rocznicy urodzin z 1999 r. Edukacja i ikonografia sterują skojarzeniami odbiorców, którzy niejako automatycznie kierują uwagę na całokształt dorobku Goethego, jego interdyscyplinarne uzdolnienia, mądrość i doświadczenie. Są wprawdzie próby uwspółcześnienia jego wizerunku, np. plakaty-portrety w stylu Andy’ego Warhola czy reklama Radio Goethe (przeróbka obrazu Tischbeina: pisarz z gitarą przy odbiorniku radiowym, na tle mapy), jednak nie są one w stanie przyćmić tradycyjnego postrzegania.

König von Thule (*Król w Thule*), *Erlkönig* (*Król olch*), *An den Mond* (*Do księżycy*), oświadcza, iż nie zamierza dłużej łączyć na „niedorzeczne rymowane bazgroły”, a gdy z listu od wydawcy dowiaduje się o odrzuceniu *Götza* z powodu braku talentu, zmusza syna do podjęcia praktyki w sądzie w Wetzlar: „Synu, pewny jestem, że zostaniesz wspaniałym adwokatem”. Młody człowiek odczuwa jednak wyłącznie strach przed zesłaniem na prowincję.

W tym miejscu konieczna jest dygresja związana ze wzgardzonymi przez ojca tytułami. Autorzy scenariusza sięgnęli po utwory rozpoznawalne, lecz nie wykazali się dokładnością. Wiersz *Do księżycy* powstał w 1777 roku, a *Król olch* – w 1782; w tymże roku ukazał się także *Król w Thule* (powstał w 1774 r.). Tak więc Johann Kaspar Goethe nie mógł krytykować tych wierszy już w roku 1772. Założono, prawdopodobnie zresztą nie bez racji, iż widz skoncentruje się na konflikcie ojciec – syn, nie zaś na ważnych dla historii literatury datach.

Wysłanie bohatera na praktykę w Wetzlar filmowcy potraktowali jako okazję do nowego odczytania *Cierpień młodego Wertera*, dopiero bowiem od tej chwili akcja filmu zawiera znane z lektury sceny. Biografizmu powieści nikt nie kwestionuje, jednak całkowite utożsamienie Goethego ze stworzonym przezeń bohaterem należy uznać za posunięcie śmiałe, aczkolwiek ryzykowne, gdyż narażające odbiorcę filmu na podobne zatracenie granicy między rzeczywistością a fikcją, to jest interpretacją zaproponowaną przez autorów.

Prowincjonalne miasteczko, zgodnie z przypuszczeniami praktykanta-referendarza, okazuje się nudne. Oficjalista Albert Kestner zapoznaje Goethego z obowiązkami, poucza o panującym w sądzie kodeksie ubioru i obdarza charakterystyczną dla urzędników peruczką. Towarzyszem z biura jest Wilhelm Jerusalem (w rzeczywistości nosił imiona Karl Wilhelm), który wprowadza kolegę w kręgi towarzyskie. Na wieczorne tanecznym nieznajoma, nieco podchmielona dziewczyna, oblewa jego wzorzysty frak czerwonym winem, zaprasza do tańca, ale zostaje odrzucona jako prostytutka. Następnego dnia przez otwarte okna dobiega do sal sądowych pieśń chóru, którą Goethe podsumowuje słowami *Scheissig schön*, „Cholernie piękne”. Panowie w służbowych strojach wymykają się do pobliskiego kościoła, aby przyjrzeć się z bliska śpiewom. Uwagę Goethego przykuwa solistka, w której rozpoznaje dziewczynę z przyjęcia. Dochodzi do oficjalnego zapoznania, przy którym oboje ujawniają swe temperamenty. Na bezczelne: „Nie poznałam Pana bez plamy”, Lota Buff słyszy ripostę: „A ja

Pani na trzeźwo”. W tle Albert i ojciec dziewczyny snują plany matrymonialne, których Lota i Goethe jeszcze się nie domyślają. Widz jednak ma świadomość rysującego się konfliktu między rywalizującymi o względy panny Buff.

Kolejna scena wyjaśnia pochodzenie słynnego ubioru Wertera. W drugiej księdze powieści, pod datą 6 września, bohater zanotował:

[...] zdecydowałem [się] zrzucić swój niebieski prosty frak, w którym po raz pierwszy tańczyłem z Lotą [...]. Kazałem też sobie zrobić inny, zupełnie jak poprzedni, z kołnierzykiem i wyłogami i również żółtą kamizelkę i spodnie¹⁴.

Ponowny opis stroju pojawia się w kontekście śmierci Wertera:

Leżał na wprost okna, bezsilny, na plecach, całkowicie ubrany i obuty, w niebieskim fraku i żółtej kamizelce¹⁵.

Scenarzyści znajdują zręczne wytłumaczenie, skąd bohater miał ów niebieski frak: wszystkiemu winna plama z czerwonego wina na poprzednim odzieniu i życzliwość Jerusalema, który użyczył potrzebującemu koledze okrycia tak mocno kontrastującego kolorem ze spodniami i kamizelką. Następnie widz otrzymuje dość wierną ekranizację kilku ważnych dla powieści epizodów. Podczas wizyty w Wahlheim Goethe zastaje rodzinę – Buff, nie S. – przy pieczeniu chleba:

Trzymała czarny chleb i krajała swym małym stojącym dookoła, każdemu po kawałku wedle proporcji ich wieku i apetytu, i podawała uprzejmie; a każde wołało szczerze: – Dziękuję! [...]¹⁶.

Wieczór nie kończy się jednak wyjazdem na tańce, ten wątek został wszak wykorzystany wcześniej, lecz wspólną zabawą z dziećmi i śpiewami. Lota szkicuje portret Goethego schowanego za podświetlonym parawanem – w ten sposób powstaje znany profil, który zdobi dziś przedmioty użytkowe, na przykład pamiątkowe kubki z miejsc związanych z pisarzem¹⁷. Goethe i Lota ujawniają swe

¹⁴ J.W. Goethe, op. cit., s. 67.

¹⁵ Ibidem, s. 103.

¹⁶ Ibidem, s. 18 (list z 16 czerwca).

¹⁷ Pisarza oglądającego swój portret-profil przedstawił na wspomnianym już obrazie *Der junge Goethe* Georg Melchior Kraus.

zamiłowania artystyczne, ona zachwyca się tekstem sztuki *Emilia Galotti* i marzy o ujrzeniu jej na scenie. Uczucie między nimi pogłębia się. Oboje z udręką oczekują na list, wreszcie wyjeżdżają do siebie w tym samym czasie, równoległymi drogami. Filmowa wizja ich spotkania szczególnie mocno odbiega od powieści. Lota i Goethe są tu wyjątkowo bliscy współczesnym zakochanym. Po nieco teatralnym zdziwieniu ze spotkania („Cóż za przypadek!”) młodzieniec recytuje fragmenty (z pierwszej i trzeciej zwrotki) *Willkommen und Abschied* (*Pożegnanie i rozłąka*). Pierwsza reakcja słuchaczki („Niedorzeczne!”) smuci go, ale dalsza wypowiedź („To doprawdy niedorzeczne, że w sobie nie wierzysz!”) świadczy o jej uznaniu dla jego talentu. Na uwagę zasługuje forma, w jakiej Lota zwraca się do Goethego. *Mein Werther*¹⁸, przełożone jako „mój Werterze”, w oryginale nie oznacza, nie może przecież oznaczać, nazwiska teje postaci literackiej, skoro ta w opisywanym czasie jeszcze nie istnieje¹⁹, a raczej jest odpowiednikiem zwrotu „mój drogi”, „mój szanowny”, z zachowaniem dawnej pisowni przez *th*. Ta dwuznaczność, niestety, całkowicie gubi się w polskiej wersji filmu. Polski widz od razu musi przyjąć tożsamość postaci literackiej i jej autora, nie może zatem dostrzec finezji językowej, jaką wykazali się autorzy scenariusza²⁰.

¹⁸ Nazwisko Werther pochodzi z okolic dolnego Renu i nie jest tam rzadkie. Wywiedziono je zapewne od słowa *Werder* – wyspa, który to człon występuje też w nazwiskach: Werth, Werthmann, Wertheim. Por. <http://www.uni-bielefeld.de/lili/personen/seiler/beispiel/werther/tools/htmlpool/komplett/kultur.htm> (3.12.2013).

¹⁹ Zadziwiać może fakt, iż ani w powieści, ani w filmie nie pada imię Wertera. Postać ta funkcjonuje wyłącznie pod swym nazwiskiem, w przeciwieństwie do otoczenia, w którym występują Lota, Albert, Wilhelm. Zdaniem badaczy nie był to jednak przypadek jednostkowy. W owym czasie używanie imion męskich, nawet w sferze prywatnej, należało do rzadkości. Tym tropem idą scenarzyści: tylko w kręgach swych kompanów-studentów Goethe występuje jako Johann, poza tym przedstawia się jako „Goethe, przez *oe*”. Ten zabieg ma też historyczne uzasadnienie: poeta sygnował swe listy, również te do przyszłej żony – Christiane Vulpius, inicjałem G. lub nazwiskiem Goethe. Por. *ibidem*. Podobna maniera panowała w krajach anglojęzycznych. W późniejszej o ok. 40 lat powieści Jane Austen *Duma i uprzedzenie* żona zwraca się do męża: *My dear Mr. Bennet*.

²⁰ Na kwestię różnojęzyczności i tłumaczeń w filmie zwraca uwagę Marek Hendrykowski. Krytykuje on dubbing, który może upraszczać lub nawet wypaczać utwór, podczas gdy „prezentacja filmów zagranicznych w wersji lektorskiej ma charakter znacznie mniej arbitralny. Słowo dociera do widza podwójną drogą: w wersji tłumaczonej i częściowo zinterpretowanej przez lektora oraz w wersji oryginalnej, która zostaje jednak generalnie wyciszona, spełniając w przekazie rolę tła dźwiękowego” (M. Hendrykowski, *O różnojęzyczności i roli tłumacza w filmie*. W: *Film: tekst i kontekst*. Red. A. Helman, W. Godzica. Katowice: Uniwersytet Śląski,

Między młodymi, z inicjatywy dziewczyny, dochodzi do zbliżenia fizycznego. Kolejne ujęcie pokazuje dwa nagie ciała na mokrej trawie, z przylepionymi do skóry źdźbłami i listkami. Powieściowy Werter mógł o takim spełnieniu jedynie marzyć. Przypomnijmy najbardziej intymną sytuację między tą parą z drugiej książki *Cierpień młodego Wertera*:

Zmysły jej zmały się, ścisłała jego ręce, tuliła je do piersi, pochyliła się bolesnym ruchem ku niemu i ich płonące policzki zetknęły się. Świt zginął dla nich. Otoczył ją ramionami, przycisnął do piersi i pokrywał jej drżące wargi szalonymi pocałunkami. – Werter! – wołała zdławionym głosem, odwracając się. – Werter! – i odpychała słabą dłonią pierś jego od swojej. – Werter! – zawołała stanowczym głosem, pełnym najszlachetniejszego uczucia. Nie opierał się, wypuścił ją ze swych ramion i bezprzytomnie padł przed nią. Porwała się i w trwożnym pomieszaniu, drżąc między miłością i gniewem, rzekła: – To po raz ostatni, Werter! Już mnie pan nie zobaczy!²¹

Powieściowa Lota w opisywanej scenie jest mężatką, zawieszoną między namiętnością a poczuciem obowiązku i winy; filmowa jest jeszcze wolna, wyemancypowana, zdaje się kierować maksymą: lepiej grzeszyć i żałować, niż żałować, że się nie grzeszyło. Wie, że czeka ją powrót do rzeczywistości – pierwszym zadaniem, które wykonuje w domu, jest zmienienie pieluszki maluchowi. Następnym dalekim od romantycznych uniesień doznaniem jest przeiębienie Loty i pomoc Alberta, który sprowadza lekarza i opłaca jego poradę. Dziewczyna sonduje odczytanie gościa, scenarzystom należy się duża pochwała za tę scenę: Na pytanie: „Czy zna Pan *Emilię Galotti*?” Albert odpowiada „Nie osobiście”. Polski widz może nie wyczuć humoru sytuacyjnego, jednak każdy uczeń niemieckojęzyczny ma tu powód do śmiechu. To tak, jakby zapytać: „Czy zna Pan *Balladynę* albo *Lillę Wenedę*?”. Urzędnik najwyraźniej nigdy nie słyszał tytułu sztuki, bierze więc *Emilię* za realną osobę. Albert i Goethe nie mają jeszcze świadomości, iż są

1982, s. 154–170, tu s. 166). Wersja lektorska lub tłumaczenie w postaci napisów pozwalają widzowi znającemu oba języki na rozumienie obu wypowiedzi, przy czym szczególnie napisy translacyjne nie zmieniają samej konstrukcji filmu. Por. ibidem, s. 167. W wypadku *Zakochanego Goethego* przy słowie „Werther” dochodzi do podwójnej interpretacji: pierwszej dokonali scenarzyści, lecz dla widza niemieckojęzycznego nie oznaczała ona automatycznie nazwiska; druga, dokonana przez tłumacza, narzuciła polskiemu odbiorcy tożsamość Goethego i Wertera.

²¹ J.W. Goethe, op. cit., s. 96.

dla siebie rywalami, w ich męskich rozmowach nigdy nie pada imię kobiety. Pierwszy wyznaje swą nieporadność w doborze romantycznych słów, drugi radzi, jak zaaranżować oświadczyzny i układa ich tekst. Słyszac zdanie: „To miłość sprawia, że świat jeszcze nie oszalał”, dziewczyna płacze, co otoczenie interpretuje jako przejaw szczęścia. Zaproszenie Goethego przez Alberta na przyjęcie zaręczynowe następuje przy okazji pikantnej rozmowy i solidarnego męskiego porozumienia. Młodzieniec wymawia się od wizyty osobistymi planami, Albert z uznaniem przyjmuje wyjaśnienie, że „mury runęły” i dama Goethego już została zdobyta. Widz, w przeciwieństwie do postaci ekranowych, natychmiast wie, jak rozwinie się sytuacja. List Loty do Goethego z prośbą o zaprzestanie kontaktów dociera z opóźnieniem, zakochany pisarz przygotowuje dla wybranki teatrzyk kukielkowy²² ze sztuką *Emilia Galotti* i przybywa ze swą niespodzianką do domu Buffów w czasie przyjęcia. Albert z dumą przedstawia narzeczoną, Lota i Goethe zachowują pozory pierwszego spotkania („Miło poznać”), ale dekonspiruje ich jej młodsze rodzeństwo, które pyta, czy pan Goethe znowu zagra na klawikordzie. Teraz Albert orientuje się, kim była dama z wcześniejszej rozmowy. Po wyjściu gościa słyszy tytułem wyjaśnienia: „To było przed naszymi zaręczynami”. Dziewczyna szuka pociechy w zabawie teatrzykiem, a treść sztuki Lessinga opisuje ojcu słowami: „Emilię zabiera pewien bogacz, choć ona kocha innego. [...] To prawda, zmarnowane życie”.

Zrozpaczony Goethe nie jest jedynym nieszczęśliwym kochankiem. Jerusalema zostawiła ukochana, mężatka, która nie odważyła się dlań porzucić męża. Połączeni nieszczęściem koledzy idą na festyn, a działanie alkoholu wzmagają „magicznymi kroplami” z wilczych jagód. Rezultatem są halucynacje i szaleńcza noc z przypadkowymi kobietami, które przypominają swym zachowaniem czarownice z nocy Walpurgi w *Fauście*. Jerusalemem nie znajduje ukojenia, następnego dnia ogłasza, że odchodzi (*Ich reise ab*), pyta niezupełnie przytomnego Goethego, czy chce mu towarzyszyć, i w jego obecności strzela sobie w skroń. Broń przykładą nad prawym okiem – to nawiązanie do wątku z powieści: to samo miejsce wybrał Werter. Diagnoza przyczyny śmierci: *morbus melancholicus* pomału dociera do Goethego, który nalega, aby w protokole pojawiło się słowo

²² To trop biograficzny. W domu Goethego teatrzyk pełnił ważną funkcję wychowawczą. W takiej wersji przyszedł pisarz zobaczyć m.in. przedstawienie *Fausta* w wersji Marlowa. Teatrzyk z jakąś faustowską sztuką pojawia się w filmie na wzmiankowanym poniżej festynie.

Freitod (śmierć z wyboru, w filmie przetłumaczone jako samobójstwo) zamiast *Selbstmord* (samobójstwo, w filmie: zabicie się) – w polskiej wersji językowej oba rzeczowniki oddano niezbyt precyzyjnie²³.

Goethe już nie może liczyć na przychyłność swego przełożonego. Ich scysja kończy się policzkiem wymierzonym Albertowi i wyzwaniem Goethego na pojedynek. Artysta nie ma doświadczenia w tej materii i chybia, jego przeciwnik strzela w powietrze, obaj zostają aresztowani za nielegalny pojedynek. Goethe trafia do aresztu, Kestner okłamuje narzeczoną, iż rywal wyjechał bez pożegnania. Sceny z aresztu to niby-dokumentacja powstawania *Cierpień młodego Wertera*. Goethe pisze gęsim piórem pierwsze zdanie²⁴, a następnie dokonuje korekty: skreśla imię Johann i wpisuje w to miejsce: Werter. Pisanie trwa dniami i nocami, w całkowitym oderwaniu od rzeczywistości powstaje tekst ozdobiony szkicami. Manuskrypt zostaje wysłany Lotcie, trafia do niej w chwili brania miary na suknię ślubną. Dziewczyna czyta tekst z wypiekami na twarzy, a zakończenie, to jest samobójstwo Wertera, interpretuje jako taki sam zamiar Goethego. Pełna pretensji do narzeczonego o zatajenie sytuacji żąda widzenia z więźniem, któremu na przywitaniu wymierza policzek. Lota nie chce, żeby zrobił sobie krzywdę. Jego słowa: „Ale bez Ciebie Werter nie potrafi żyć” – kwituje pytaniem, czy Werter chce pozostać na wsi, utrzymywać jej rodzinę i piąć się w hierarchii sądu. Odpowiedzi udziela sama:

To nie jest życie dla Wertera, tylko dla Alberta i Loty. [...] Werter powinien rozwijać swój talent, a nie zabijać się. Odejdź, proszę. Oni jednak będą ciągle razem. Nie dzięki prawdzie, lecz poezji.

Poezja i prawda, dosłownie przetłumaczony drugi człon tytułu autobiograficznego dzieła *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*²⁵. Goethe prosi Lotę

²³ Film *Zakochany Goethe* jest dostępny w wersji lektorskiej. Zgodnie z teorią Hendrykowskiego (por. idem, *O różnorodności...*, s. 166) w tle słychać język oryginału. Jednorazowa wizyta w kinie może nie wystarczyć do wychwycenia niuansów natury translatorskiej, jednak w dobie powszechnego dostępu do filmów zapisanych na nośnikach cyfrowych i związanej z tym faktem możliwości wielokrotnego oglądania i odsłuchania filmu w warunkach kamealnych, także tłumaczenie podlega zwiększonej kontroli ze strony odbiorcy.

²⁴ J.W. Goethe, op. cit., s. 5: „Czego tylko dowiedzieć się mogłem o dziejach biednego Wertera [...]”.

²⁵ W polskim przekładzie dzieło ukazało się pt. *Z mojego życia. Zmyslenie i prawda*.

o spalenie powieści, ona obiecuje to uczynić. Pisarz w celi składa pistolet, przykład go, jakżeby inaczej, nad prawym okiem, płacze. W tle słychać wystrzał, jest to salwa na ślubie Loty i Alberta.

Wystrzał mógłby zamykać interpretację powieści i utrzymać odbiorcę w niepewności, jak potoczą się dalsze losy bohatera, jednak autorzy filmu dopisują zakończenie wsparte na motywach biograficznych. Po sześciu miesiącach do Wetzlar przyjeżdża Johann Kaspar Goethe i zabiera syna do Frankfurtu, aby tam pracował w rodzinnej kancelarii pod nadzorem. Podróż kończy się na ulicach Frankfurtu, na których panuje dziwny tumult. Oko bystrego widza dostrzeże w tłoku wielu mężczyzn w niebieskich frakach. Tłum szturmuje księgarnię, jej właściciel tłumaczy, że lada dzień dotrą nowe kopie – czego?, tytuł nie pada. Do rąk ojca trafia książka, którą wertuje. Rozmowa panów Goethe ma zwięzły przebieg: ojciec: „Najwyraźniej ludziom podobają się twoje bazgroły”; syn z błyskiem w oku: „Lota! Cholera!”; ojciec: „I tak żaden z ciebie adwokat”. Pisarza rozpoznają koledzy z uniwersytetu, zapraszają do powozu i wznoszą toasty: „Za pasje, za burze, za pijacki opór!”. Goethe na dachu powozu rozdaje autografy, dumny ojciec, który docenia wreszcie pisarstwo jako sposób na życie, opowiada tłumowi, że to jego syn.

W ostatniej scenie filmu pojawia się Lota. W gabinecie wydawcy oferuje do druku *Cierpienia młodego Wertera*: „To więcej niż prawda. To poezja”. Narrację zamykają napisy informujące, że opublikowanie powieści rozpoczęło tak zwany ruch młodych i przyniosło falę samobójstw (niebieskie fraki na ulicy były więc zaczątkiem „gorączki werterowskiej”), a Lota spotkała się z Goethem tylko raz²⁶.

Z przedstawionej, częściowo już opatrzonej komentarzem, treści filmu jasno wynika, że na motywy z *Cierpień młodego Wertera* i życiorys Goethego nakłada się fikcja, na jaką pozwala *licentia poetica* scenarzystów. Odstępstwa od dat, faktów biograficznych i dzieła nie rażą, wręcz przeciwnie, czynią akcję spójną, lecz niewątpliwie wpływają na odbiorcę, kształtując jego wyobrażenie o pisarzu. Film okazuje się wariacją na temat biografii i śmiałą interpretacją znanej powieści. Według Anne Bohnenkamp ekranizacji z zasady podlegają utwory o dużym stopniu rozpoznawalności, a widz powinien być w stanie

²⁶ Z biografii pisarza nic nie wiadomo o takim spotkaniu. Tu autorzy scenariusza mają zapewne na myśli spotkanie fikcyjne, na kartach innej powieści: *Lotte in Weimar* Thomasa Manna (wyd. pol.: *Lotta w Weimarze*. Tłum. F. Konopka. Warszawa: Czytelnik, 1983).

zidentyfikować literacki pierwowzór²⁷. Tu ten warunek jest spełniony, jednak tekst wyjściowy uległ dużej transformacji; został zredukowany do wątku miłosnego, ale wzbogacony o liczne dopowiedzenia, które uznano za konieczne przy zmianie medium. Zgodnie z teorią Romana Jakobsona zmiana mediów w obrębie pary literatura – film jest analogiczna do przekładu z jednego języka na inny – mowa więc o przekładzie intersemiotycznym lub intermedialnym²⁸. Powieść epistolarna jest *per se* gatunkiem pośrednim²⁹, łączy elementy dramatyczne i epickie, obecność tych drugich zaprasza wręcz do jej ekranizowania. W ramach podobieństwa między tłumaczeniem a filmowaniem badacze podnoszą następujące kwestie: zazwyczaj zmienia się grupa docelowa, to jest odbiorca; oryginał zostaje udostępniony w nowej przestrzeni społecznej lub kulturowej, w której był dotąd nieobecny bądź nierozpoznawalny; dokonuje się popularyzacja dzieła wyjściowego w środowisku „pozaliterackim”, nieczytającym; dochodzi do odnowienia/odświeżenia utworu, a sytuację tę należy rozpatrywać nie w kategoriach straty, lecz zysku³⁰. Dobry przekład intersemiotyczny nie zubaża ani nie zastępuje oryginału, jest raczej jego uzupełnieniem³¹. Nie da się

²⁷ Por. A. Bohnenkamp, *Vorwort*. W: *Literaturverfilmungen. Interpretationen*. Hg. A. Bohnenkamp. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2005, s. 9–38, tu s. 14, 17. Także Hendrykowski twierdzi, iż często „dzieło literackie będące przedmiotem adaptacji cieszy się poczytnością tak znaczną, że uchodzi w danym kręgu odbiorczym niemal za własność ogółu” (M. Hendrykowski, *Autor jako problem...*, s. 142, 155).

²⁸ Por. A. Bohnenkamp, op. cit., s. 23. Maryla Hopfinger definiuje przekład intersemiotyczny jako „przełożenie znaczeń 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” (M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo PAN, 1974, s. 21).

²⁹ Por. A. Bohnenkamp, op. cit., s. 29.

³⁰ Por. ibidem, s. 25–27; także: M. Hendrykowski, *Autor jako problem...*, s. 141–142.

³¹ Za Hopfinger warto przytoczyć, jak zmieniły się poglądy na relację ekranizacja – pierwowzór literacki. Pierwotnie uważano, „że film jest swoistą »filia« literatury, tyle tylko, że z mniejszymi możliwościami ekspresyjnymi i znaczeniowymi”, następnie zaś uznano, „że film – wspólnie z innymi sztukami: radiem i telewizją – zmieniając radykalnie rolę literatury zdominował ją i uczynił sztuką »przyfilmową«” (M. Hopfinger, op. cit., s. 26). Spostrzeżenia te odnoszą się do rzeczywistości sprzed kilku dziesięcioleci, lat 60.–70. XX w., kiedy przekonanie „o znakowej odmienności literatury i filmu, o istniejących sferach odrębności i wspólnoty” było silnie zakorzenione (por. ibidem, s. 71). Zaskakującą konkluzję rozważań o kryterium

jednak ukryć, że reżyser, którego praca polega na wypełnieniu wszelkich luk i niespójności w literackim pierwowzorze, narzuca widzowi swoje wyobrażenia i zawęża jego pole interpretacji. Wchodzi niejako w rolę manipulatora i sugeruje adresatowi, iż ten ma przed oczyma autentyczną rzeczywistość, a zaferowany mu konstrukt audiowizualny oddziałuje na jego opinie i emocje³². Autorom *Zakochanego Goethego* zawdzięczamy trójdzielną kompozycję filmu. Trzon, część środkową, stanowi odważna adaptacja *Cierpień młodego Wertera*; wstęp (okres strasburski) i zakończenie (wyjazd z Wetzlar do Frankfurtu) są kłamrą, ramą biograficzną, pozwalającą na wyjście poza relację treść utworu literackiego – treść filmu i skonkretyzowanie wątków, które nie figurują bezpośrednio w pierwowzorze.

Mimo licznych odautorskich uzupełnień w omawianym filmie ginie jednak ważny, społeczny aspekt powieści, szczególnie konflikt mieszczaństwo – arystokracja. O nierównościach majątkowych mowa jest tylko przy wizycie medyka u przeziębionej Loty, zdanej na bogatego męża, gotowego utrzymać jej liczną rodzinę. Tym samym redukcji ulega obraz epoki. Widz może odnieść wrażenie, iż ma do czynienia z czasem romantycznych spotkań towarzyskich – wzmocnieniu dramatyizmu służą czynniki wizualne i tonalne, sztafaż kostiumowy i pasująca doń muzyka Ingo L. Frenzela sprowadzają rzeczywistość do schematów. Filmowi bliżej do akcji niż do refleksji. Świat przedstawiony w książkach wymaga dookreślenia, uzupełnienia przez wyobraźnię czytelnika, którego doświadczenia i indywidualne przeżycia wpływają na te konkretyzacje tak, że mogą pojawić się elementy w samym dziele nieobecne, a nawet przysłaniające oryginał³³. W wypadku filmu owo przysłonięcie jest jeszcze silniejsze. Może się zdarzyć, iż

wierności i podobieństwie filmu do adaptowanego pierwowzoru formułuje Alicja Helman: „[...] sukces najczęściej osiągają filmy, których autor niejako z góry rezygnuje z »tożsamości« z oryginałem literackim, polemizując z nim, deformując, przeinaczając na wszelkie możliwe sposoby, a tworzy przy tym dzieło na tyle wybitne oraz interesujące, by publiczność filmowa zaakceptowała jego decyzję, nie domagając się owej »tożsamości« zrekompensowanej w zamian innymi wartościami” (A. Helman, *Modele adaptacji filmowej. Próba wprowadzenia w problematykę*. „Kino” 1979, nr 6, s. 28–30, tu s. 29).

³² Por. M. Hendrykowski, *Autor jako problem...*, s. 78.

³³ Por. R. Ingarden, *O dziele literackim*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1960, s. 415–416. O ekranizacji jako formie interpretacji i zmysłowej konkretyzacji tekstu książkowego pisze H. Kreuzer, *Arten der Literaturadaption*. W: *Literaturverfilmungen...*, s. 26–31, tu s. 29. Hopfinger mówi o „materializacji” i konkretyzacji następująco: „Wpisanie filmowej postaci w kontekst czasoprzestrzenny, konieczność prezentowania jej związków

ktoś, kto obejrzał omawiany tu film, będzie miał przed oczyma zaproponowany w nim odcień fraka³⁴, zwątpi w znane z życiorysu pisarza przekazy o niespełnionym uczuciu do Charlotte Buff, uwierzy, że powieść powstała w celi aresztu, ulegnie pokusie postawienia znaku równości między Goethem a Werterem i prawdopodobnie przeoczy granicę między wybiórczo przedstawianymi faktami i fikcją. A pamiętać należy przy tym o fikcji, jaką do *Cierpień młodego Wertera* wprowadził sam autor. On to „przeprowadził” rodzinę Buff z Deutsches Haus w Wetzlar do domku myśliwskiego oddalonego o półtorej godziny jazdy od miasta, aby jego bohater mógł wyruszać w drogę do ukochanej, jak czynił to Goethe podczas pobytu w Sesenheim³⁵. Powieść jest nie tylko przetworzeniem jego przeżyć, ale syntezą doświadczeń własnych, historii Jerusalema i wreszcie ogólnego nastroju tamtych lat³⁶. W filmie na przekłamania świadomie niegdyś zastosowane przez pisarza nakładają się nowe, wynikające ze zmiany medium. *Cierpień młodego Wertera* zawsze odczytywano przez pryzmat biografii, tu zostają one dosłownie wpisane w „retuszowany” życiorys. W rzeczywistości Goethe nie pojedynkował się z Kestnerem, nie przebywał w areszcie. Nic też nie wiadomo o używaniu przez niego niecenzuralnych wyrażen, których przywołanie jest w filmie sposobem na danie upustu emocjom. Filmowcy odbrazowali, uwspółcześnili pomnikową postać pisarza, z którą uczeń lub student spotyka się w procesie edukacji. Tu Goethe jest młody i nieroztropny – przedstawienie znanych z opracowań literaturoznawczych faktów na ekranie, z użyciem współczesnego języka, przemawia do wyobraźni kinomanów.

Intencją niniejszego artykułu nie jest badanie recepcji filmu, warto jednak przytoczyć kilka kwestii najczęściej wskazywanych przez odbiorców. Niemiecka

z innymi i z otoczeniem fizycznym stwarzają szansę wzbogacenia pierwowzoru literackiego o nowe wartości” (M. Hopfinger, op. cit., s. 85).

³⁴ Taka siła oddziaływania filmu wynika z faktu, iż operuje on znakami ikonicznymi, w aspekcie dosłownym i symbolicznym. Zjawisko to badał m.in. Roland Barthes (*Rhétorique de l'image*, 1964), por. M. Hopfinger, op. cit., s. 73–74.

³⁵ Por. *Einleitung des Herausgebers*. W: J.W. Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*. W: *Goethes Werke. Unter Mitwirkung mehrerer Fachgelehrter*. Hg. K. Heinemann (*Meyers Klassiker-Ausgaben in 150 Bänden*). Leipzig–Wien: Bibliographisches Institut, [s.a.], Bd. 8, s. 3–14, tu s. 3. Tu także przytoczono fakty z życia Goethego, które znalazły się na kartach powieści.

³⁶ Por. ibidem, s. 7–8.

krytyka chwali taki portret Goethego i cieszy się z odkurzenia (*entstauben*) klasyka³⁷. Na polskim forum internetowym przeważają pochwały i – co w grupie spod znaku nowych technologii chyba zaskakuje, ale może być przykładem pozyskania przez film nowego kręgu odbiorców literatury³⁸ – wpisy o tęsknocie za dawnymi czasami, kiedy bezpośrednia rozmowa i wspólnie spędzane chwile kształtowały stosunki międzyludzkie³⁹. Głosy krytyczne są odosobnione; pojawia się zarzut: „Szekspir, Molier, Austen, a teraz Goethe”⁴⁰; pojedyncze komentarze zalecają ostrożność przy próbie traktowania filmu, opatrywanego przymiotnikiem *biograficzny*, jako źródła prawdy historycznej. Faktycznie można wpisać film w szereg popularnych produkcji fabularnych na motywach życiorysów i dzieł znanych pisarzy⁴¹. Niebezpieczeństwo ulegania schematom widać już w tytule⁴². Oryginał *Goethe!* nie sugeruje wyłącznie wątku miłosnego,

³⁷ Por. fragmenty recenzji prasowych na stronie <http://www.daserste.de/unterhaltung/film/sommerkino-im-ersten/sendung/2013/goethe-104.html> (3.12.2013).

³⁸ Hendrykowski określa taką sytuację jako konfrontację lekturową film – utwór literacki i zwraca uwagę na fakt, iż kolejność lektury nie jest obojętna dla mechanizmów indywidualnego procesu odbioru. Por. M. Hendrykowski, *Autor jako problem...*, s. 141–142, 150. Śmiało można założyć, iż w Polsce *Zakochanego Goethego* obejrzały osoby, które nie czytały *Cierpienia młodego Wertera*, chociaż nazwisko tej postaci może nie było im obce.

³⁹ Por. <http://www.filmweb.pl/film/Zakochany+Goethe-2010-529319> (3.12.2013).

⁴⁰ <http://www.filmbeb.pl/reviews/Bez+weltschmerzu-12498> (3.12.2013). W podobnym tonie utrzymana jest recenzja: Z. Pietrasik, *Cierpienia młodego Goethego*. „Polityka” 2012, nr 9, s. 68. Por. także: J. Kolawa, *Zakochany Goethe. Cierpienia młodego Johanna*. „Film” 2012, nr 3, s. 76; J. Olszewski: *Zakochany Goethe*. „Kino” 2012, nr 4, s. 88–90.

⁴¹ Schyłek XX i początek XXI w. przyniosły nieomal modę na ekranizację biografii, w których wątki historyczne przeplatają się z wątkami narracyjnymi zaczerpniętymi z dzieł literackich. Na wymienienie zasługują m.in. następujące produkcje: dramat historyczny *Zuchwały Beaumarchais* Eduardo Molinary z 1996 r., *Zakochany Szekspir* Johna Maddena z 1998 r., film telewizyjny *Schiller* Martina Weinharta z 2005 r. (o młodości i wczesnych latach twórczości Friedricha Schillera), *Zakochany Molier* Laurenta Tirarda z 2007 r., dramat biograficzny *Jane Austen żałuje* Jeremy’ego Loveringa z 2007 r., *Zakochana Jane* Juliana Jarrolda z 2007 r., melodramat *Ostatnia stacja* Michaela Hoffmanna z 2009 r. (o romansie Lwa Tołstoja).

⁴² Według Hendrykowskiego tytuł jest instrumentem gry komunikacyjnej, przy którego pomocy można realizować szeroki repertuar strategii porozumienia między nadawcą a odbiorcą. Zazwyczaj w wypadku ekranizacji renomowanych dzieł literackich obowiązuje „zasada »bez zmian« i niemal nigdy nie rezygnuje się na ekranie z magii szerokiej popularności tytułu pierwowzoru”; wybór tytułu to wypadkowa wielu czynników, „począwszy od indywidualnej intencji scenarzysty czy reżysera, a skończywszy na komercyjnym dyktacie rynku filmowego”

a wykrzyknik po nazwisku wręcz prowokuje do interpretacji. W przekładzie na inne języki dochodzi do spłylenia: *Zakochany Goethe*, *Young Goethe in Love* – tu wskazanie, że tematem będą perypetie uczuciowe, jest jednoznaczne. Miłośnik melodramatów zadowolony się zapewne wątkami sentymentalnymi i sensacyjnymi; znawca kinematografii będzie oceniał walory artystyczne i warsztat autorów filmu; literaturoznawca i historyk literatury skupi swą uwagę na sposobie transpozycji powieści epistolarnej Goethego w filmie, na kwestii „wierności” bądź „niewierności” obu dzieł, będzie się starał oddzielić znane mu z życiorysu pisarza fakty od dopowiedzeń i przeinaczeń wprowadzonych na potrzeby medium audiowizualnego. Przekład *Cierpień młodego Wertera* (i biografii) na kod obrazów jest zatem godny zarekomendowania szerokiemu gronu odbiorców.

Young Goethe in Love:

An Analysis of the Film Adaptation of The Sorrows of Young Werther

Summary

The subject of the paper is the relation between the film *Young Goethe in Love* (2010), directed by Philipp Stölz, and the epistolary novel *The Sorrows of Young Werther*. The paper is centered on the plot of the film as an adaptation of the novel; yet, the author of the paper also points out some relevant incidents from the life of the writer, as well as makes remarks with respect to certain changes aiming at disambiguation or specification, which were introduced due to specific requirements of the audio-visual medium. Moreover, the author of the paper strives to reconstruct the image of Goethe as created by the film-makers.

Translated by Magdalena Zyga

Keywords: comparative literature, literature and film, *Young Goethe in Love* directed by Philipp Stölz, *The Sorrows of Young Werther*

(M. Hendrykowski, *O tytule filmowym*. „Kino” 1979, nr 12, s. 32–33, tu s. 33). W wypadku *Zakochanego Goethego* zwyciężyło prawdopodobnie myślenie marketingowe i obawa, że przywołanie w tytule *Cierpień młodego Wertera*, pozycji z listy lektur w programie polskiego liceum, zawęziłoby krąg odbiorców do uczniów i osób o zainteresowaniach literackich.