

# Dorota Ceran-Pikala

---

## Filmowe interpretacje tekstów literackich w realizacjach telewizyjnych

---

Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica 6, 437-449

---

2003

Artykuł został zdigitalizowany i 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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## CZEŚĆ II

*Dorota Ceran-Pikala*

### FILMOWE INTERPRETACJE TEKSTÓW LITERACKICH W REALIZACJACH TELEWIZYJNYCH

Telewizja była, jest i zapewne pozostanie przede wszystkim źródłem informacji. Wydarzenie zapisane na taśmie lub, co szczególnie ważne, transmitowane – to naczelną i podstawową wartość medium telewizyjnego. Dlatego też kanały specjalizujące się w tego typu przekazie cieszą się niesłabnącym zainteresowaniem widzów, a co za tym idzie – reklamodawców. Informacja to – zgodnie z tłumaczeniem łacińskiego *informatio* – wyjaśnienie, wytłumaczenie, zawiadomienie, wyobrażenie. Skoro tak, to nasuwa się myśl, że wszystko, co przekazujemy za pośrednictwem mediów, jest informacją. Czasami jednak jest to *informatio* szczególnej natury. Nie upowszechnia faktów, lecz jest przekaźnikiem refleksji, uczuć czy dostarczycielem doznań estetycznych. Wówczas możemy mówić o złożonym charakterze informacji medialnej – o edukacji poprzez telewizję.

Rodzaje telewizyjnych programów edukacyjnych to temat wymagający odrębnej analizy, jednak należy podkreślić, że ich kształt, tematyka i sposób realizacji w dużym stopniu uzależnione są od adresata. Filmy poetyckie, pozostające na pograniczu małego teatru telewizji, stanowią rodzaj lekcji języka polskiego. Przeznaczone są jednak nie tylko dla wąskiej grupy widzów, jaką jest młodzież szkolna.

Autorka tej pracy zrealizowała szereg programów edukacyjnych, w tym także filmy poetyckie z udziałem aktorów i z wykorzystaniem scenografii. Punktem wyjścia była zawsze poezja stanowiąca materiał dla powstałej na ekranie fabuły. Analizie poddano cztery filmy, powstałe na podstawie poezji Juliana Tuwima, Adama Zagajewskiego, Zbigniewa Herberta i Czesława Miłosza.

## 1. POEZJO! JAKIE TWOJE IMIĘ?

Poezja Juliana Tuwima nie należy do literatury trudnej, wymagającej od czytelnika szczególnej erudycji. Dlatego film *Poezjo! Jakie twoje imię?* nie pełni funkcji interpretatora, lecz stanowi próbę sfabularyzowania fragmentów *Kwiatów polskich* i uzupełnienia tekstu poematu wypowiedziami osób znających osobiście poetę: Barbary Tuwim-Kraszewskiej<sup>1</sup> i Adama Ochockiego.

Film rozpoczyna ujęcie otwierającej się okładki rękopisu *Kwiatów polskich*<sup>2</sup> i kończy się jej zamknięciem. Zabieg ten ma za zadanie sugerować swoiste odczytanie tekstu.

Aktor<sup>3</sup> prezentuje początek poematu tekstem podawanym z off<sup>4</sup>. Obrazem do recytowanej poezji są ręce ogrodnika układającego różę:

[Aktor (off)]:

Bukiety wiejskie, jak wiadomo  
 Wiązane były wżwyz i stromo  
 W barwach podobne do ołtarza  
 Kształt serca miały lub wachlarza  
 Albo palety. Z niej to, kwietnej,  
 Kolory brał bohomasz świetny,  
 Rafael Rawy i Studzianny,  
 Kiedy ku czci Najświętszej Panny  
 Malował uczuć swoich kwiaty  
 W tonacji bladej, choć pstrokatej.  
 Ja nie o wiechciach z byle chwastu,  
 Stawianych na werandzie na stół,  
 Nie o wiązankach z kwiatów polnych  
 Może i wdzięcznych, lecz dowolnych,  
 Nie o „naręczach”, specjalności  
 Wiochen i starszych dam rozwianych,  
 Noszących je dla wykazania  
 Polskości swej lub niewinności;  
 Ja o bukietach z kunsztem, ładem,  
 Z przewodnią myślą i układem,  
 O zaściankowych, niestołecznych,  
 Lecz ogrodniczych, lecz dorzecznych,  
 Z kwiatów ścinanych nożycami,  
 Ściąganych pasemkami tyka  
 Przez popękane, czarnoziemne,  
 Zgrubiałe ręce ogrodnika<sup>5</sup>.

[zbliżenie rabat róż; męskie, zniszczone  
 dłonie zrywają kwiaty i dość nieporządnie  
 układają je w bukiet]

<sup>1</sup> W filmowej wizytówce jest błąd. Zamiast imienia Barbara jest podane imię Irena.

<sup>2</sup> Tuwim napisał poemat w brulionie formatu A4.

<sup>3</sup> Bronisław Wrocławski.

<sup>4</sup> W nomenklaturze telewizyjnej: głos zza kadru.

<sup>5</sup> *Kwiaty Polskie* Juliana Tuwima.

Z tekstu *Kwiatów polskich* wybrano do filmu tylko te fragmenty, które bezpośrednio nawiązują do biografii poety. Zostały one zaprezentowane tak, aby zachować ciągłość chronologiczną.

Po prezentacji planszy tytułowej („Poezjo! Jakie twoje imię?”) na tle portretów Juliana Tuwima (przenikanie: twarz Tuwima z ostatniego okresu życia i twarz poety-gimnazjalisty) pojawia się tekst nawiązujący do jego szkolnych czasów. Został on, dla potrzeb chronologii, odwrócony. Najpierw pojawia się dystych:

Ojciec wstępuje do cukierni  
Na swą partyjkę karambolu<sup>6</sup>.

a po nim tekst, dotyczący młodzieńczych przeżyć poety:

Ja, markotny  
Myślami o nim, biedą, plamą,  
Złymi stopniami, sprzeczką z mamą,  
Nową miłością, dość zawiłą,  
Idę na hamak – z nienawistną  
Książką, bodaj ją dunder świsnął,  
Mistyczną, apokaliptyczną,  
Z abrakadabrą liter greckich,  
Szatańskich szyfrów, cięć zdradzieckich:  
Z kabałą trygonometryczną<sup>7</sup>.

Autorka filmu zburzyła oryginalną kolejność strof przez wzgląd na jasność przekazu filmowego. Ważniejsze były tu przeżycia i przemyślenia młodego chłopca niż dzieje jego ojca. Jednakowoż o ojcu także nie wolno było zapomnieć, gdyż funkcjonował w tych wspomnieniach. Bez pozostałych partii poematu przy zachowanej kolejności intencja poety stałaby się nieczytelna. Stosując zabieg zamiany uzyskano logiczny ciąg przyczynowo-skutkowy: ojciec odwiedza cukiernie a jego syn, w tym czasie, próbuje uczyć się trygonometrii, jednak tę naukę przerywają mu jego własne, z punktu widzenia nastolatka, bardzo poważne problemy.

Kierując się tą samą intencją przytoczono w filmie wers: „Dzisiaj zabawa w Inowłodzu...”<sup>8</sup>. By oddać wrażenie tańca z ukochaną, zastosowano ujęcie polegające na wirowaniu kamery wśród drzew, których korony zaczynają zlewać się w pasma. Z tym pełnym dynamizmem tłem zestawiono na zasadzie przenikania statyczną fotografię twarzy Stefanii Marchew, późniejszej żony Juliana Tuwima. W ten sposób uzyskano wrażenie subiektywno tańczącego mężczyzny wpatrującego się w twarz partnerki. Po tekście:

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ibidem* (w tekście: „Zabawa dzisiaj w Inowłodzu”).

„Sercem teraz (zmiłuj się, zmiłuj)...”<sup>9</sup> wmontowano archiwalne nagranie głosu Juliana Tuwima czytającego fragment *Grande Valse Brillante*. Tu także zastosowano odwrócenie kolejności tekstów. Powody były identyczne jak w poprzednim wypadku.

W ten sposób, linearnie, prezentowane są koleje losu Tuwima, wypunktowane przez samego poetę w poemacie:

- czasy szkolne;
- zabawa w Inowłodzu;
- widok z okna domu na ul. Andrzeja 40 na „konia weterynaryjnego”<sup>10</sup>;
- wyjazd z Łodzi do Warszawy;
- współpraca z kawiarnią „Pod Pikadorem”<sup>11</sup>;
- wojna i emigracja<sup>12</sup>.

Przy okazji nawiązań do współpracy z „Pod Pikadorem” następuje w filmie odstępstwo od przyjętej zasady korzystania wyłącznie z tekstu *Kwiatów Polskich*. Pojawia się bowiem czytany przez aktora z off’u tekst regulaminu obowiązującego w tej kawiarni<sup>13</sup>. Jest to tekst satyryczny prozą, oddający klimat czasu i miejsca, wobec czego nie razi swą odmiennością, a bardzo wzbogaca materiał filmowy.

Kawiarnia „Pod Pikadorem” stała się, na zasadzie *pars pro toto*, symbolem całego kabaretowego rozdziału życia poety. Jako symbol, znak, wmontowano archiwalny fragment śpiewanej przez Hanke Ordonównę piosenki pt. „Miłość ci wszystko wybaczy”. (Tuwim i Ordonówna współpracowali z warszawskimi kabaretami, a poeta wielokrotnie pisał teksty dla tej artystki). Jest to również symbol beztroski lat międzywojnia, przerwanych wybuchem II wojny. Ten fakt zaakcentowano w filmie złudzeniem zerwania taśmy z piosenką śpiewaną przez Ordonównę. W obrazie pojawia się Pan Dziewierski niosący naręczę róż, które w momencie zerwania taśmy dźwiękowej wysypują się z rąk mężczyzny i w zwolnionym tempie upadają na ziemię. Układają się w bezładny wzór. Dla wyjaśnienia tej sekwencji posłużyłam się fragmentem *Kwiatów polskich* od słów: „Więc jak pachniałeś, bieże warszawski...”<sup>14</sup>.

W filmie wykorzystano także wypowiedzi Barbary Tuwim-Kraszewskiej oraz Adama Ochockiego, łódzkiego dziennikarza i pisarza. Są one wmontowane na zasadzie „setek”<sup>15</sup>, bez rozmówcy. Od pani Tuwim-Kraszewskiej

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Mowa o posągu konia umieszczonym w Łodzi na dachu Lecznicy Weterynaryjnej przy ul. Mikołaja Kopernika.

<sup>11</sup> J. Tuwim współpracował z kawiarnią poetycką „Pod Pikadorem” w 1918 r.

<sup>12</sup> J. Tuwim wyjechał z Polski w 1939 r. i powrócił do kraju w roku 1946.

<sup>13</sup> <http://free.polbox.pl/t/tuwim/pikador.htm>.

<sup>14</sup> *Kwiaty polskie* J. Tuwima.

<sup>15</sup> W nomenklaturze telewizyjnej „setka” oznacza wypowiedź do kamery (100% dźwięku i obrazu).

stryczejnej bratanicy poety, dowiadujemy się o nieznanym fakcie z życiorysu Tuwima. Chyba najciekawsza jest wypowiedź dotycząca śmierci poety. Ojciec rozmówczynie nazywał się identycznie: Julian Tuwim.

Zbieżność nazwisk, oczywiście i imion, była źródłem pomyłek. I tak właśnie, ostatni okres w życiu Juliana Tuwima – zakopiański, wiąże się z pobytem mego ojca w Zakopanem. Kuzynowie wymienili się. Mój ojciec w Zakopanem był, bawił się, odwiedzał restauracje. No, trzeba powiedzieć, że nadużywał alkoholu. Lubił zresztą zabawę, kobiety. I wyjechał z Zakopanego. Przyjechał Julian Tuwim-poeta. Wszelkie rozróżby mego ojca poszły na konto Juliana Tuwima<sup>16</sup>.

Wypowiedź Adama Ochockiego nie ma znamion sensacji, lecz jest ciepłym, pełnym wzruszenia wspomnieniem znajomości korespondencyjnej, która nigdy nie zmieniła swego charakteru ze względu na przedwczesną śmierć Tuwima, z którym Adam Ochocki nie zdążył się spotkać. Łódzki dziennikarz przytacza fragment listu, który otrzymał od Juliana Tuwima. Wcześniej jednak wmontowano fragmenty materiałów archiwalnych: Julian Tuwim siedzi przy biurku w swoim gabinecie i adresuje jakąś kopertę, podaje ją dziewczynce, która z listem w ręce wychodzi z kadru. Kolejne ujęcie to Adam Ochocki otwierający przy swoim biurku kopertę. Montaż zasugerował, że, być może, jest to ta sama koperta. Oczywiście, ze względu na czas, z jakiego pochodzą oba materiały wyraźnie widać, że jest to zabieg typowo sentymentalny, nie mający nic wspólnego z manipulacją historyczną. Jednak należy pamiętać, że w przypadku realizacji filmu dokumentalnego tego typu montaż byłby niewskazany. W naszym przypadku, w filmie bazującym na skojarzeniach i uczuciach, można było pokusić się o taką „zabawę” montażem, która jedynie wzmocniła nastrój sekwencji i wprowadziła złudzenie ciągłości fabularnej. Jest to wspomniane we wstępie *informatio* w przeciwieństwie do obiektywnej informacji.

Film kończy jeden z ostatnich fragmentów *Kwiatów polskich*. Aktor mówi tekst z off'u, a w obrazie pojawiają się przedmioty związane z biografią Juliana Tuwima, wśród których jest jego pusty fotel:

..Był sobie niegdyś bukiet wiejski...  
 (bukiety wiejskie, jak wiadomo,  
 Wiązane były wwyż i stromo...  
 Już mi ten dwuwiersz mży legendą,  
 Już się od jego liter przedą  
 Słoneczne nitki żalu, marzeń...)  
 I róż jak wróżb... i to rozjarzeń,  
 To gaśnień znów... I wzruszeń drżących...  
 Ach, tak się kocha po raz pierwszy! Był sobie<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> *Poezjo! Jakie twoje imię?* Dorota Ceran-Pikala, Telewizja Polska, Oddział w Łodzi, 1991.

<sup>17</sup> *Kwiaty polskie* J. Tuwima.

Okladka poematu, która otworzyła się na początku filmu, teraz zamyka się<sup>18</sup>.

## 2. HISTORIA SAMOTNOŚCI

*Historia samotności* to film, którego konstrukcja została zbudowana z tekstów Adama Zagajewskiego, poety, który przez szereg lat mieszkał we Francji. Jego twórczość ma wiele odniesień do sytuacji emigranta, w jakiej pozostaje podmiot liryczny, uosobiony w postaci granej przez aktora<sup>19</sup>. Została osadzona w dwóch płaszczyznach – jawy i snu. Jawa – to proza. Sen – to poezja.

Filmowe sekwencje snu są kolorowe. Wrażenie barwy zostało zintensyfikowane przez zabiegi scenograficzne i kostiumograficzne. Aktor gra w białym płaszczu, białej koszuli i białych spodniach, a na szyi ma bajecznie kolorowy, zwiewny szal. Jego wygląd sugeruje rodzaj artystycznego zaniedbania (rozwiązane włosy, kilkudniowy zarost).

Świat, w którym postać ta porusza się samotnie, jest pełen pozornie niewytłumaczalnych obrazów:

- wysokie ognisko w nocy na podwórku starej kamienicy;
- wymarłe parterowe domy z utraconymi kominami;
- pas startowy lotniska, na którym zamiast samolotu stoi gięte krzesło;
- błyskawice, burza, ulewa, dym, które znikają tak nagle, jak się pojawiły;
- puste tramwaje odjeżdżające po krzywych szynach;
- kanapa pod oknem, ale nie wewnątrz pokoju, lecz na podwórku kamienicy.

Teksty są mówione przez aktora „setkowo”<sup>20</sup>: dotyczą sztuki, samotności, trudnych wyborów i decyzji.

Podmiot liryczny jest ciągle w drodze, dosłownie i w przenośni. Szuka miejsca, które jest gdzieś – w przyszłości.

Sekwencje jawy są czarno-białe. Kostium aktora jest stonowany, w odcieniach szarości, a sam wygląd postaci – schludny, niczym szczególnie nie wyróżniający się. Świat otaczający postać jest zwyczajny, pełen obcych, mijających ją na ulicach ludzi. Tekst jest podawany z off’u<sup>21</sup>. Są to,

<sup>18</sup> Napisy końcowe – zdjęcia: Adam Kaczanowski; montaż: Krzysztof Abućewicz; kierownik produkcji: Wielisława Rokicka; recytacja: Bronisław Wrocławski; Pan Dziewierski; Kazimierz Przewoźnik; dźwięk: Iwona Kawiorska, Wiesław Pełczyński (+); studio eksperymentalne: Wiesław Rudnik; opracowanie muzyczne: Jolanta Grzybowska; scenografia: Elżbieta Karwańska (+); światło: Mirosław Sasin; Telewizja Polska; Oddział w Łodzi; 1991.

<sup>19</sup> Bronisław Wrocławski.

<sup>20</sup> Zob. przyp. 15.

<sup>21</sup> Zob. przyp. 4.

w przeważającej większości, fragmenty *Dwóch miast* – utworu będącego rodzajem pamiętnika lirycznego.

Ostatnia sekwencja doprowadza do spotkania obu tych postaci. Została oparta na tekście tak „spreparowanym”, by sprawiał wrażenie rozmowy.

Zanim jednak dojdzie do dialogu, *Postać ze Snu*, stojąc przed bramą kamienicy (w tle majaczy ognisko), patrzy na odrealnione perspektywą odjeżdżające tramwaje. Mówi:

W nocy przez ciemne ulice  
przejeżdżał z łoskotem  
ostatni tramwaj.

W koronach drzew budziły się  
plaki i biły skrzydłami  
o niewidoczne liście  
Myślałem wtedy o przyszłości<sup>22</sup>.

Ostatni wers tego wiersza: „Wiedziałem, że spotkam się z tobą” został w filmie przeniesiony do kolejnej sekwencji po to, by *Postać ze Snu* mogła bezpośrednio zwrócić się do *Postaci z Jawy*. Dialog przechodzi płynnie w wiersz *Przyszłość*, którego tekst oryginalny brzmi tak:

Przyszłość istnieje  
Tylko wiemy o niej tak mało.  
Przyszłość zostawia nam śladów nie więcej  
Niż wielka dama  
Gubiąca w przedpokoju chusteczkę.  
Nie wiemy, co do niej należy;  
Gałązka bzu w rozkwicie,  
Rdzwa plamka na koszuli  
Czy szara nicość świtu<sup>23</sup>.

Ten sam tekst w filmie przestaje być tylko wierszem, staje się dyskusją:

*Postać z Jawy*:  
Wiedziałem, że spotkam się z tobą.

[dostrzega stojącą w drzwiach kamienicy *Postać z Jawy*, obaj podchodzą do ogniska. *Postać ze Snu* kuca przy ogniu]

Przyszłość istnieje  
Tylko wiemy o niej tak mało.

*Postać z Jawy*:  
Przyszłość zostawia nam śladów nie więcej

<sup>22</sup> *Ostatni tramwaj* Adama Zagajewskiego.

<sup>23</sup> *Przyszłość* Adama Zagajewskiego.



Niż wielka dama  
Gubiąca w przedpokoju chusteczkę.

Postać ze Snu:  
Nie wiemy, co do niej należy,  
Gałązka bzu w rozkwicie,  
Rdzawa plamka na koszuli  
Czy szara nicość świtu.

[Postać z Jawy stoi w kadrze,  
którego tłem jest budzący  
się szary świt]

Zważywszy na funkcjonowanie w filmie obu postaci, ich dyskusja nabiera zupełnie innego wymiaru, niż samodzielnie występujący tekst wiersza. Nabiera cech polemiki, rozrachunku i oczekiwań kogoś, kto jest zagubiony niejako w dwóch osobowościach.

Scena ta była ciekawa także ze względu na stronę realizacyjną. Obie postaci grał bowiem ten sam aktor. Był w obu postaciach w jednym kadrze. Obecnie, gdy funkcjonuje technika komputerowa, realizacja podobnych obrazów nie nastrecza żadnych trudności. Wówczas jednak operator musiał wyznaczyć w kadrze punkt graniczny, którego aktor nie mógł przekroczyć. W tym konkretnym przypadku była to granica ogniska. Najpierw nagrano scenę z jedną postacią, potem z drugą, po przecharakteryzowaniu aktora. W tym czasie kamera była ustawiona na „fiks”<sup>24</sup>. O ostatecznym wyniku decydowała praca montażysty. Dzięki pracy przy maszynie montażowej wyposażonej w możliwość zakrycia części kadru, oba kadry zostały połączone na krawędzi wyznaczonej brzegiem ogniska. Dla oka ten zabieg jest niezauważalny, natomiast efekt filmowy – ciekawy.

Film ten został zrealizowany w sposób jednorodny stylistycznie. Nie pojawiły się w nim wypowiedzi o charakterze dokumentalnym ani ikonografie związane z biografią poety. Sceny snu i jawy przeplatają się rytmicznie, a ich kształt w ogromnej mierze jest uzależniony od interpretacji aktorskiej. Nie jest to jednak prosta recytacja, aktor został bowiem, jako postać, osadzony w konkretnej scenografii, sytuacji, a zatem, z filmowego punktu widzenia, w swoistym świecie imaginacji<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> W nomenklaturze telewizyjnej oznacza to zablokowanie kamery w konkretnym położeniu.

<sup>25</sup> Napisy końcowe – asystent reżysera: Monika Michalska; zdjęcia – Tadeusz Kośmider; kierownik produkcji: Elżbieta Maciaszczyk; montaż: Krzysztof Adamowicz; poeta: Bronisław Wrocławski; dźwięk: Iwona Kawiorska, Wiesław Pełczyński; opracowanie muzyczne: Jolanta Grzybowska; scenografia i kostiumy: Andrzej Pikala; rekwizyty: Czesław Gawroński; charakterystyka: Marzena Garczyńska; scenariusz i reżyseria: Dorota Ceran-Pikala; Telewizja Polska S.A. Oddział w Łodzi, 1992.

### 3. CURRICULUM VITAE

Scenariusz tego filmu powstał z tekstów Zbigniewa Herberta. O ile teksty Adama Zagajewskiego w *Historii samotności* posłużyły jako refleksja nad życiem artysty, o tyle wiersze Herberta tworzą swoisty życiorys.

Aktor<sup>26</sup> rozpoczyna wędrówkę od wizyty w ogrodzie swego rodzinnego domu, który jest zaniedbany, lecz nosi ślady dawnej świetności. Aktor mówi „setkowo” wiersz *Dom*<sup>27</sup>, niczym wędrowiec wspominający lata utraconego dzieciństwa. Dom otulony jest mgłą, którą realizator uzyskał stosując świece dymne. Aktor nie przekracza jego progu sugerując tym samym, że już od dawna nie jest tu u siebie. Poczucie to wzmacnia pojawienie się Kobiety<sup>28</sup>, która na widok obcego dla niej mężczyzny krzyczy: „Czego pan tu szuka?” Aktor odpowiada: „Szukam cieni przeszłości”. Te cienie to z pewnością także rodzice, dlatego w tym miejscu następuje sekwencja poświęcona ojcu. Oparta jest na ikonografiach i tekstach aktora z off'u<sup>29</sup>. Głos jest szorstki, dość szybko i energicznie relacjonujący domniemane koleje losu ojca. Najwyraźniej tli się tu, obok miłości, także żal do człowieka, który opuścił rodzinę w pogoni za innym, ciekawszym życiem.

Kolejna sekwencja, poświęcona matce, ma klimat zadumy i refleksji. Aktor przekracza próg pomieszczenia będącego czymś w rodzaju sklepu z antykami. Wśród bibelotów jego uwagę przykuwa srebrna szkatułka. Otwiera ją. Okazuje się, że jest to pozytywka, a w niej sznur pereł. Aktor w zamyśleniu siada na sofie i bierze pereły do ręki. Sznur pęka i kamienie rozsypują się po podłodze. Obraz jest zmontowany w zwielokrotnionym spowolnieniu ruchu i dźwięku, co daje efekt zaburzenia, dysharmonii, zdeformowania rzeczywistości. Po wybrzmieniu aktor mówi wiersz poświęcony matce<sup>30</sup>. Wychodząc spostrzega perłę na podłodze. Podnosi ją, zamyka w dłoni i zabiera ze sobą.

W następnej sekwencji, w parku, zakupuje znaną perłę i jednocześnie „setkowo” mówi wiersz<sup>31</sup>, będąc filmowany „subiektywnie”<sup>32</sup> perły. Skarb przeszłości i pamięci został ukryty. Aktor odchodzi, by zbliżyć się do budynku ze schodami. Wchodzi do środka.

W kolejnym ujęciu pojawia się izba klasowa z początku wieku: stary globus, ławki, kałamarze, liczydło, katedra, preparaty świadczące o tym, że

<sup>26</sup> Janusz Kubicki.

<sup>27</sup> *Dom* Zbigniewa Herberta.

<sup>28</sup> *Statystka*.

<sup>29</sup> *Mój ojciec* Zbigniewa Herberta.

<sup>30</sup> *Mama* Zbigniewa Herberta.

<sup>31</sup> *Chciałbym opisać* Zbigniewa Herberta.

<sup>32</sup> W nomenklaturze telewizyjnej – z punktu widzenia obiektu patrzącego na akcję.

jest to pracownia przyrodnicza. Aktor stoi na ławce („subiektyw” nauczyciela) i mówi wiersz<sup>33</sup>.

Po wyjściu aktora na korytarz przekonujemy się o tym, że szkoła jest współczesna. Świadczy o tym biegnąca grupa młodzieży. Aktor schodzi stylowymi schodami. Na półpiętrze, w obłoku mgły, stoi odwrócona do okna dziewczyna w kostiumie przedwojennej pensjonarki. Jest to ewidentnie „duch przeszłości”. Młodzież, która przebiegła chwilę wcześniej, znacznie wzmocniła efekt „przybysza z pamięci”.

Aktor podchodzi do dziewczyny i zwraca się do niej słowami wiersza<sup>34</sup>.

Po ostatnich słowach schodzi do wyjścia. Tu mija go woźna<sup>35</sup>, która z oburzeniem krzyczy: „Panie, co pan tu robi? Noc już, do domu trzeba!”

Aktor pośpiesznie opuszcza gmach szkoły. Światło w tej sekwencji „zostało zrealizowane” na zasadzie kontrastu dnia i nocy. Górna partia schodów z lewej strony kadru tonie w słońcu, podczas gdy dół w okolicach drzwi to już świat głębokiej nocy. Efekt ten ma za zadanie odrealnić świat. Jest to wprowadzenie do kolejnej sekwencji, w której aktor wychodzi przed drzwi i tam zaskakuje go oślepiające światło, skierowane prosto w jego twarz. Aktor upada i wije się na ziemi chłostany światłami niczym podczas przesłuchania. Podkładem muzyczno-poetyckim jest śpiewany przez Przemysława Gintrowskiego wiersz pt. *Przesłuchanie anioła*.

Kolejna sekwencja to twarz aktora, pełna buntu i niezgody. Nastrój wyrażony przez postać koresponduje ze sceną poprzednią. Zbliżenie twarzy zmontowano na „pólmiksie”<sup>36</sup> z obrazami wojen, manifestacji, wieców, pochodów pierwszomajowych. Aktor mówi wiersz będący krzykiem sprzeciwu wobec świata fizycznej i psychologicznej przemocy<sup>37</sup>.

Film zamyka sekwencja, w której aktor odchodzi w dal autostradą. Robi się ciemno, światła mijających go samochodów stają się coraz jaskrawsze na tle ciemniejącego nieba. Kamera stojąca na asfalcie bardzo długo obserwuje oddalającą się postać aktora, który z off'u mówi tekst<sup>38</sup>.

Podobnie jak w *Historii samotności* starano się w tym filmie konsekwentnie przestrzegać jednorodności stylistycznej. Jedynym odstępstwem jest sekwencja „przesłuchania anioła”. Jest to jednak odstępstwo wyłącznie formalne, polegające na zmianie sposobu przekazu tekstu poetyckiego. Głos śpiewającego Przemysława Gintrowskiego zastąpił interpretację Janusza Kubickiego. Całość kompozycji jednak nie zmienia się od pierwszego do ostatniego

<sup>33</sup> *Pan od przyrody* Zbigniewa Herberta.

<sup>34</sup> *Epizod* Zbigniewa Herberta.

<sup>35</sup> Statystka.

<sup>36</sup> W nomenklaturze telewizyjnej – przenikanie dwóch obrazów, ale z zachowaniem ich obu podczas całego ujęcia.

<sup>37</sup> *Rozważania o problemie narodu* Zbigniewa Herberta.

<sup>38</sup> *Bądź wierny* Zbigniewa Herberta.

ujęcia. Stanowią one klamrę: w pierwszym aktor wchodzi w kadr, w ostatnim – oddala się, wchodząc w głąb kadru filmowego<sup>39</sup>.

#### 4. JESTEM MAŁYM CHŁOPCZYKIEM, KTÓRY NAGLE OSIWIAŁ

Ze wszystkich omawianych filmów *Jestem małym chłopczykiem, który nagle osiwiał* jest obrazem najbardziej rozbudowanym ze względu na liczbę ról, na które rozpisano teksty. Gra tu czworo aktorów, którzy wygłaszając teksty Czesława Miłosza, próbują – podobnie jak w filmie *Curriculum vitae* – stworzyć poetycki życiorys artysty.

Aktor grający rolę Poety<sup>40</sup> kreuje tę postać, dając jej dwa oblicza: Poety Starego i Młodego. Niebagatelną rolę odegrała tu charakteryzacja oraz kunszt aktorski. Stary Poeta wspomina własną młodość. Przypomina sobie siebie – nieporadnego, zagubionego, próbującego wejść w wielki świat, którego symbolem staje się tu przedwojenna kawiarnia ze wspaniałym wystrojem i znakomitymi gośćmi. Dwoje z nich, szczególnie zapamiętani przez Poetę, to Ruda i Tenor. Aktor grający Chłopaka<sup>41</sup> – przyjaciela Poety z lat młodości – mówi z off-u wiersz<sup>42</sup>, nawiązujący do wspomnień młodzieńczej nieśmiałości. W obrazie widzimy elegancki, przedwojenny lokal, w którym pojawiają się Ruda i Tenor symbolizujący przynależność do lepszego świata. Ale już w tekście padają słowa sugerujące nieszczęśliwy koniec obu postaci („Nie zazdrościłbyś tenorowi [...] gdybyś znał jego strach”; „Ruda [...] jest lalką w ogniu”).

Kolejny tekst<sup>43</sup> stał się inspiracją do ukazania Poety, który po latach odwiedza tę samą kawiarnię w okresie powojennym. Obiekt zmienił się diametralnie pod względem scenografii, jednak widać, że miejsce jest to samo, lecz brzydkie i zwyczajne. Nawet wytworny kelner został zastąpiony mało elegancką kelnerką. Goście też są mało atrakcyjni, choć to te same osoby, które widzieliśmy w „wersji przedwojennej”. Poeta także tu jest, ale tym razem czuje się swobodnie, niczym stały bywalec. Są też Ruda i Tenor, ale jakże odmienieni! Tenor siedzi smętnie nad pustym kieliszkiem, zarośnięty i pijany; Ruda – w zbyt mocnym i niegustownym, przejaskrawionym

<sup>39</sup> Napisy końcowe – scenariusz i współpraca: Monika Michalska; Poeta: Janusz Kubicki; rekwizytor: Jerzy Kowalski; kierownik produkcji: Elżbieta Maciaszczyk; garderoba: Joanna Salska; zdjęcia: Stanisław Ścieszko; montaż: Krzysztof Abucewicz; dźwięk: Mirosław Lato; światło: Marek Kuropatwa; reżyseria: Dorota Ceran-Pikała; scenografia i kostiumy: Andrzej Pikała; Telewizja Polska S.A., Oddział w Łodzi, 1993.

<sup>40</sup> Marek Kasprzyk.

<sup>41</sup> Andrzej Mastalerz.

<sup>42</sup> *Twoja nieszczęśliwa i głupia miłość* Czesława Miłosza.

<sup>43</sup> *To było w dużym mieście...* Czesława Miłosza.

makijażu, z dziurą w pończosze pali wulgarnie papierosa popijając często alkoholem. Oboje są zupełnie sami (w scenie przedwojennej otaczało ich grono wielbicieli i wielbicielek). W tekście mówionym z off'u przez Poetę pojawiają się wtręty z poprzedniego wiersza. Zostały zmontowane z głosem aktora grającego Chłopaka. („jest lalką w ogniu”, „gdybyś znał jego strach i widział jak zginie”)<sup>44</sup>.

Młodość Poety to także przyjaźń i miłość. Przyjaźń symbolizuje postać Chłopaka, z którym wspólnie podziwiają wdzięki kobiet. W scenie nad rzeką mówią tekst<sup>45</sup>, który został rozpisany na role. Miłość bywa trudna – sugeruje to scena z Dziewczyną I<sup>46</sup>. Jest to sekwencja o charakterze symbolicznym. Dwie postaci w czarnych trykotach i na czarnym tle (sugeruje się przez to Miłość w Ogóle a nie Miłość Konkretną) próbują zbliżyć się do siebie. Dziewczyna I mówi tekst wiersza<sup>47</sup> pełen żalu z powodu niespełnienia i obcości. W scenie z Dziewczyną II<sup>48</sup>, będącą wspomnieniem dawnych spotkań i randek, Poeta recytuje z off'u wiersz wspominający utracone miejsca i uczucia młodości (tym razem te spełnione)<sup>49</sup>.

Jednak najważniejsze są dla artysty refleksje dotyczące sztuki, spraw życia i śmierci. Stara się to oddać scena, w której do tworzącego Starego Poety przybywa z przeszłości Dziewczyna I. Poeta odczytuje jej fragment napisanego przed chwilą utworu. Po chwili tekst ten przekształca się w dialog o sensie istnienia świata, śmierci, istocie bytu<sup>50</sup>. Wiersz ten także rozpisano na role.

Podobnie skonstruowano scenę rozmowy Młodego Poety ze Starym Poetą. Ponieważ w jednym kadrze gra ten sam aktor, realizacja przebiegała identycznie, jak w ostatniej scenie filmu *Historia samotności*. Wiersz ten<sup>51</sup> potraktowano jako dyskusję Młodości ze Starością na tematy ostateczne.

Ostatnia scena filmu przywołuje postaci z przeszłości (w strojach z epoki), które próbują dokonać charakterystyki Poety słowami wiersza<sup>52</sup>. Stary Poeta wtóruje im w tej rozmowie, by po słowach „buona notte, ciao forever” zamienić się w Młodego Poetę. Po tej zamianie nawiązując kontakt wzrokowy ze zjawami. Sugeruje to przejście Poety na drugą stronę bytu.

Ten film z pewnością jest najdalszy, z punktu widzenia formalnego, od wcześniej omówionych obrazów, gdyż wiele w nim różnorodności, wynikającej

<sup>44</sup> Zob. przyp. 42.

<sup>45</sup> *Pieśń Adriana Zielińskiego – V* Czesława Miłosza.

<sup>46</sup> Julitta Sękiewicz.

<sup>47</sup> *A jednak byliśmy...* Czesława Miłosza.

<sup>48</sup> Małgorzata Kalamat.

<sup>49</sup> *W starości...* Czesława Miłosza.

<sup>50</sup> *Pożegnanie* Czesława Miłosza.

<sup>51</sup> *Mówię do ciebie po latach milczenia...* Czesława Miłosza.

<sup>52</sup> *Żadnych obowiązków...* Czesława Miłosza.

z zaangażowania aż czterech aktorów oraz wprowadzenia scen o charakterze symbolicznym. Jest kilka scen zbiorowych z udziałem statystów i epizodistów, co sprawia wrażenie bardziej rozbudowanej fabuły niż w filmach nakręconych wcześniej. Idea jednak pozostała ta sama: tu także wiersze stały się inspiracją do opowiedzenia historii<sup>53</sup>.

\* \* \*

We wszystkich zanalizowanych obrazach próbowano dokonać filmowej interpretacji tekstów literackich, być może nie zawsze zgodnej z przyjętymi stereotypami. Jednak nie ograniczono się jedynie do recytacji tekstów, lecz potraktowano je jako materiał dramaturgiczny. Osadzając wiersze w konkretnej scenografii i sytuacji, niejednokrotnie zmieniając je w dialogi, starano się osiągnąć poziom *informatio*, czyli przekazu treści poprzez ich subiektywną prezentację. Subiektywną, gdyż film poetycki, podobnie jak sama poezja, jest samodzielnym dziełem sztuki, choć nie autonomicznym, ponieważ opartym na innym rodzaju przekazu artystycznego, poezji innego niż reżyser twórcy.

Dorota Ceran-Pikala

#### DER LITERARISCHE STOFF UND TV FILMENINTERPRETATIONEN

(Zusammenfassung)

Der Artikel betrifft Art und Weise auf welche vier TV Filme realisiert wurden. Die Drehbücher lehnen sich an Dichtung von Julian Tuwim (*Poesie! welche deine Name*), Zbigniew Herbert (*Curriculum vitae*), Adam Zagajewski (*Die Geschichte von Einsamkeit*) und Czesław Miłosz (*Ich bin ein klein Knabe...*) an.

Der literarische Stoff wird so ausgenutzt, daß er auf einer Erzählungsfaßel beruhende Konstruktion ist. Von riesiger Bedeutung ist auch der Filmschritt, der im Falle des künstlerischen Filmes die Stimmung der dargestellten Welt bildet. Sekundäre Rolle spielt hier die Information, viel wichtiger ist die vom Autor *informatio* genannte Funktion, das heißt das Hennen von Emotionen und Werkklima.

<sup>53</sup> Napisy końcowe – opracowanie muzyczne: Jolanta Grzybowska; montaż: Krzysztof Adamowicz; Poeta: Marek Kasprzyk; Chłopak: Andrzej Mastalerz; Dziewczyna I: Juliitta Sękiewicz; Dziewczyna II: Małgorzata Kalamat; garderoba: Anna Salska; kierownik produkcji: Elżbieta Maciaszczyk; zdjęcia: Tadeusz Kośmider; napisy: Marek Krzemiński; Dorota Ceran-Pikala, 1993.