

Marta Cebera

Być jak pani Stevenson ; Barbara Stanwyck i Aleksandra Śląska w adaptacjach sztuki Lucille Fletcher "Sorry, wrong number"

Świat Tekstów. Rocznik Słupski 14, 223-235

2016

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.

Marta CeberaUniwersytet Gdański
Gdańsk**BYĆ JAK PANI STEVENSON.
BARBARA STANWYCK I ALEKSANDRA ŚLĄSKA
W ADAPTACJACH SZTUKI LUCILLE FLETCHER
SORRY, WRONG NUMBER¹****BE LIKE MRS. STEVENSON.
BARBARA STANWYCK AND ALEKSANDRA ŚLĄSKA IN ADAPTATION
OF DRAMA SORRY, WRONG NUMBER BY LUCILLE FLETCHER****Słowa kluczowe:** Teatr Telewizji, film, adaptacja telewizyjna, transformacja aktorska, słuchowisko**Key words:** TVP Theatre, motion picture, TV adaptation, actor's transformation, radio drama

Kiedy 25 maja 1943 roku słuchacze cyklicznego programu radiowego „Suspense” w napięciu oczekiwali zakończenia historii pani Stevenson, nikt nie przypuszczał, jak wielka kariera czeka dwudziestodwuminutową sztukę Lucille Fletcher. Kariera nie tylko w teatrze wyobraźni, ale także na innych polach artystycznej działalności. W latach 1943-1960 Agnes Moorhead siedmiokrotnie wcielała się w przykutą do łóżka neurotyczkę, która na skutek poplątania drutów telefonicznych podsłuchuje rozmowę dwóch mężczyzn planujących morderstwo. Zbrodnia ma zostać popełniona tej samej nocy, o 23.15, na nowojorskim Manhattanie przy Alei Drugiej, w okolicy mostu z przejeżdżającymi co i rusz pociągami. Bohaterka usiłuje zapobiec nieszczęściu. Napotyka jednak mur obojętności, zarówno ze strony operatorów centrali telefonicznej, jak i policji. Jedynym jej sprzymierzeńcem jest telefon. Z upływem kolejnych minut zaczynają narastać w niej podejrzenia co do tożsamości przyszłej ofiary, które wraz z nadejściem finału nabierają znamion pewności.

Późniejsze losy dreszczowca radiowego *Sorry, wrong number* w reżyserii Williama Spiera świadczą o jego znaczącym potencjale adaptacyjno-transformacyjnym.

¹ Niniejszy artykuł stanowi część większej całości, a dokładniej rzecz ujmując, jest to fragment rozdziału pracy doktorskiej poświęconej Aleksandrze Śląskiej.

Lucille Fletcher, przystępując do prac nad nadaniem historii konkretnego, namacalnego kształtu, myślała o niej przede wszystkim w kategoriach eksperymentu dźwiękowego², dlatego skupiła się na silnym wyeksponowaniu elementów oddziałujących na zmysł słuchu. Efektywnym sposobem na osiągnięcie celu było uczynienie telefonu czołowym bohaterem sztuki, nie mniej ważnym od postaci centralnej. Wśród dominant fonicznych znajdują się sygnały: zajętego aparatu, wybierania numeru, dzwoniącego urzędnika, a także mechanicznie, bezdusznie brzmiące głosy operatorów. Niemniej jednak sztuka stała się czymś więcej, niż autorka pierwotnie zakładała – a to za sprawą wiarygodnej magnetyzującej kreacji Agnes Moorehead³. Aktorka mimowolnie, wbrew zamysłom Fletcher, uczyniła ze sluchowiska przenikliwe studium charakteru kobiety znajdującej się w sytuacji bez wyjścia. Przez to zmalowała nieco ranga wspomnianych wyżej efektów dźwiękowych: z czołowych protagonistów przekształciły się w czynniki uzupełniające opowieść. Na pierwszym planie znalazła się tragedia pani Stevenson, wspomagana telefonicznymi akcentami. W konsekwencji odkryto dodatkowe walory sluchowiska, a mianowicie jego potencjał transformacyjny. Emitowana w Radio CBS sztuka okazała się materiałem podatnym na zabiegi adaptacyjne, służące między innymi stworzeniu wyrazistych kreacji. Nic zatem dziwnego w tym, że utwór Fletcher był w następnych dekadach przenoszony na grunt telewizyjny, filmowy, a nawet operowy. Na szczególną uwagę zasługują zwłaszcza dwie interpretacje aktorskie: Barbary Stanwyck w filmie Anatole'a Litvaka, *Przepraszam, pomyłka* (premiera 1 września 1948 r.) oraz Aleksandry Ślaskiej w spektaklu Teatru Sensacji „Kobra”, *Pomyłka, proszę się wyłączyć* w reżyserii Jerzego Gruzy (premiera 9 stycznia 1964 r.). W obu przypadkach mamy do czynienia z adaptacjami, które ze względu na konieczność zastosowania zmian właściwych medium filmowemu i teatralno-telewizyjnemu, sprzyjały wzbogaceniu głównej postaci o dodatkowe wartości.

Nie sposób stwierdzić jednoznacznie, która z dwóch ról wypada lepiej. Stawianie tego typu ocen wydaje się nieuzasadnione, ponieważ aktorki, stwarzając panią Stevenson, pracowały na potrzeby odmiennych przekazów audiowizualnych. Charakterystyczne dla obu obrazów warunki w znacznej mierze determinowały przyjęte przez nie strategie transformacyjne, a tym samym ich efekt. Żaden z adaptatorów nie uległ koncepcji lustrzanego oblicza, a tym samym ustrzegli się wiernopoddanej, wtórnej repliki. Poza tym krótka forma radiowej sztuki Fletcher nie dawała większego wyboru – zmuszała reżyserów do rozbudowania historii. Nieuniknione było to zwłaszcza podczas realizacji pełnometrażowego filmu fabularnego, trwającego dziewięćdziesiąt minut. Gruza natomiast, mając na uwadze obowiązujące w polskiej telewizji standardy, wydłużył opowieść do czterdziestu jeden minut. Przez wiele lat w świecie szeroko pojętej sztuki pokutował pogląd, jakoby wyłącznie całkowicie

² Według córki autorki, Dorothy Herrmann, inspiracją do stworzenia sluchowiska *Sorry, wrong number* był nieprzyjemny incydent w supermarkecie na East Side, na Manhattanie. Pisarka, kupująca mleko dla chorego dziecka, poprosiła pewną kobietę o przepuszczenie w kolejce do kasy. W odpowiedzi usłyszała: „Nie, nie możesz. Jak śmiesz?”. Utwór ten miał być swego rodzaju aktem zemsty ze strony Fletcher.

³ Agnes Moorehead była w latach 40. i 50. XX wieku jedną z najbardziej rozchwytywanych aktorek sluchowisk radiowych. Użyczyła swojego głosu w większości z 946 odcinków „Suspense”, dlatego przyłgnęło do niej miano „first lady of »Suspense«”.

wierna pierwowzorowi adaptacja zasługiwała na miano pełnowartościowego dzieła. Kłam temu przeświadczeniu zadaje na przykład Marek Hendrykowski: „Mylne przekonanie, iż film należy uważać za konkretyzację wizji literackiej, prowadzi do równie mylnego twierdzenia, w myśl którego konkretyzacja filmowa tak czy inaczej niesie z sobą zubożenie adaptowanego utworu literackiego”⁴. Podobnego zdania jest Wacław M. Osadnik: „Film oparty na dziele literackim musi przede wszystkim spełniać podstawowy warunek akceptowalności – natomiast to, czy i w jakim stopniu adaptacja jest wierna oryginałowi, nie ma tu żadnego znaczenia”⁵. Na przekór panującej wówczas opinii o pasożytniczej roli kina wobec innych sztuk udowodniono, że dziesiąta muza może ofiarować coś w zamian – nie tyle spopularyzować dzieło wyjściowe⁶, co wydobyć na wierzch ukryte, przemilczane intencje.

Jeśli przyjmiemy, że adaptacja wymaga dekonstrukcji znaczeń protokstu i ponownego ich montażu, dojdziemy do następującego wniosku: Fletcher przeprowadziła analizę własnego zamysłu artystycznego, sama przed sobą wyjaśniła zawarte w sztuce sensory, a następnie dokonała ich rewizji. Wykorzystana przez nią metoda musiała odcisnąć mocne piętno zarówno na roli Stanwyck, jak i późniejszej o szesnaście lat postaci pani Stevenson w wykonaniu Śląskiej. Gruza bowiem wraz z autorką polskiego scenariusza, Mirą Michałowską, czerpali inspirację także z niektórych fragmentów wersji Litvaka, co zostanie omówione w dalszej części artykułu. W trakcie transpozycji powieści na język ruchomych obrazów niemalże zawsze niezbędne jest dokonanie skrótów, nieraz drastycznych – w przeciwnym razie otrzymalibyśmy wielogodzinną hybrydę ekranową, nieprzystosowaną do odbioru wizualnego. Z kolei utwór dramatyczny liczący niecałe piętnaście stron⁷ wymaga działania odwrotnego – rozbudowania fabuły. Fletcher dokonała daleko idących modyfikacji: zachowała zasadniczy trzon intrygi, obudowując go nowymi wątkami i wypełniając miejsca niedookreślone dodatkowymi treściami. Wprowadziła na karty scenariusza nieobecne w pierwowzorze postacie, między innymi: Henry’ego Stevensona – męża zamordowanej, Jamesa Cottrella – ojca, doktora Alexandra, Sally Lord – dawną znajomą Henry’ego. Mało tego, poszerzyła historię o liczne retrospekcje, mające na celu rozjaśnienie komponentów bieżącej akcji. Sporo elementów albo nieobecnych w słuchowisku, albo zaledwie zasygnalizowanych znajduje na ekranie urzeczywistnienie. Zabiegi te niewątpliwie nie pozostały bez wpływu na kreację pani Stevenson. Fletcher podarowała Barbarze Stanwyck⁸ materiał z wypełnionymi po brzegi szczelinami, ułatwiając jej opracowanie koncepcji postaci, opartej na solidnych scenariuszowych podstawach. Śląska natomiast, z racji typowych dla spektakli telewizyjnych uwarunkowań, dysponowała

⁴ M. Hendrykowski, *Współczesna adaptacja filmowa*, Poznań 2014, s. 29.

⁵ W.M. Osadnik, *Adaptacja filmowa jako przekład*. W: *Kino według Alicji*, red. W. Godzic, T. Lubelski, Kraków 1995, s. 75.

⁶ Słuchowisko z udziałem Agnes Moorehead broniło się samo. Cieszyło się na tyle dużym powodzeniem wśród posiadaczy radioodbiorników, że nie potrzebowało wsparcia w postaci dodatkowej reklamy. Poza tym emisja w ramach cyklu „Suspense” była wystarczającą nobilitacją.

⁷ Zob.: L. Fletcher, „*Sorry, Wrong Number*” and „*The Hitch-Hiker*”, New York 1980.

⁸ Duże nadzieje na otrzymanie roli pani Stevenson w adaptacji filmowej żywiła Agnes Moorehead. Pewnym pocieszeniem była dla niej informacja, zgodnie z którą Barbara Stanwyck w przerwach między ujęciami włączała słuchowisko z udziałem „pierwszej damy audycji »Suspense«”, aby utrzymać się w nastroju grozy.

zapisem roli zdecydowanie bliższym oryginałowi, zapożyczającym od wersji filmowej kilka rozwiązań adaptacyjnych.

Można by przypuszczać, że wprowadzone przez Fletcher modyfikacje umożliwiły Stanwyck zaprezentowanie znacznie bardziej pogłębionego psychologicznie wizerunku bohaterki w stosunku do radiowego wykonania Agnes Moorehead. Tak było w istocie, lecz trudno oprzeć się wrażeniu, że w wyniku nadmiernego nagromadzenia informacji oraz objaśnień historia pani Stevenson została odarta z aury tajemnicy i wieloznaczności. Reżyser i scenarzystka raz po raz odkrywają przed widzami kolejne karty, nie pozostawiając mu pola do snucia własnych domysłów. Otrzymujemy sporą dawkę dosłowności i przesadnej konkretyzacji. Jak w takim układzie odnajduje się Stanwyck? Artystka, nominowana za tę rolę do Oscara, doskonale wpasowuje się w punkt widzenia twórców. Jej bohaterka leży w łóżku, wysłuchując wprowadzających retrospekcje opowieści Sally, doktora Alexandra i Waldo Evansa. Sama również snuje wspomnienia o początkach znajomości z Henry'm Stevensonem oraz o pierwszych latach małżeństwa. Poszerzenie fabuły o komplementarne do wątku przewodniego wtręty było niezwykle cenne z aktorskiego punktu widzenia. Stanwyck, posługując się uzupełniającymi wyjaśnieniami, dąży do wykreowania postaci pełnowymiarowej. I cel ten osiąga: śledzimy relacje kobiety z mężem i ojcem, poznajemy przyczyny jej choroby. Ponadto wyraźniej malują się przed nami przymioty bohaterki, które w słuchowisku były ledwo zasygnalizowane bądź w ogóle nieobecne. Poza samotnością, neurotyczną osobowością, egocentryzmem i zręcznością Stanwyck eksponuje takie cechy, jak: rozkapryśnienie, despotyzm i bezwzględność w realizacji swych planów. Filmowa pani Stevenson to także córeczka bogatego tatusia – właściciela koncernu farmaceutycznego – a nade wszystko osoba łatwo popadająca w irytację oraz w stany silnego wzburzenia, skutkujące napadami, które pozornie wskazują na problemy kardiologiczne. Dużo szczegółów, ale otwierały one przed aktorką drzwi do ukazania swego rodzaju metamorfozy bogatej Amerykanki – zręcznie manipulująca otoczeniem *femme fatale* staje się bezbronną, bezsilną, rozhisteryzowaną jednostką. Przyzwyczajona do tego, że jej żądania są spełniane na zawołanie, tym razem musi zabiegać, wręcz walczyć o uwagę – po raz pierwszy chyba w słusznej sprawie – ze strony operatorów centrali telefonicznej. Przemianę tę obserwujemy nie w naturalnym ciągu czasowym, lecz równoległe – w trybie przeplatania głównej historii z powrotami do przeszłości.

Składanie roli z dołożonych przez Lucille Fletcher cegiełek odbywa się kosztem motywu naczelnego, koncentrującego się wokół telefonicznych perypetii Leony Stevenson⁹. Pojawiające się co rusz retrospekcje, mające w założeniu nie tylko dopowiadać pewne kwestie, ale także stopniować napięcie, zdają się jedynie rozbijać akcję. Rozdrabniają ją na detale, które skutecznie odwracają uwagę od tematu przewodniego – kobiety szukającej pomocy. Problematyka ludzkiej obojętności na krzywdę drugiego człowieka ginie w gąszczu wprowadzanych przy niemal każdej rozmowie telefonicznej zakłócających chronologię wtrętów. Trzeba przy tym pamiętać, że takimi właśnie prawami rządzi się proces adaptacji. Przecież w dużej mierze przenoszenie znaczeń z jednego systemu semiotycznego na drugi polega na dokonywaniu

⁹ Imię Leona nie pojawia się w sztuce radiowej Lucille Fletcher. Zostało ono wymyślone przez autorkę na potrzeby adaptacji filmowej.

twórczych modyfikacji utworu oryginalnego. A właściwym celem owej translacji jest, jak słusznie zauważa Hendrykowski, „wykreowanie nowego autonomicznego dzieła”¹⁰. Fletcher, jako autorce pierwowzoru literackiego i zarazem scenariusza filmowego, raczej nie należy przypisywać pragnienia podzielenia się z odbiorcami wizją artystyczną zupełnie niezależną od tekstu wyjściowego. Jak każdy przywiązany do owocu swej pracy pisarz-adaptator pilnowała, aby filar *Sorry, Wrong Number* został zachowany. Jednocześnie była świadoma, że powierzono jej zadanie transpozycji – rozumianej jako skomponowanie nowej wartości – a nie automatycznego odwzorowania słuchowiska. Nie od dziś wiadomo, że kino rządzi się innymi prawami niż literatura czy teatr. Powołanie do życia obrazu opierającego się na krótkim dramacie nie pozostawia zbyt dużego pola manewru. Załączenie tzw. naddatków jest nieuniknione przy realizacji produkcji pełnometrażowej. Z dwóch wariantów – modyfikacja akcji głównej albo obwarowanie jej retrospekcjami – Fletcher wybrała ten drugi. Tym samym udało jej się nie doprowadzić do banalizacji zawartej w pierwowzorze problematyki i całkowitego zatracenia jego esencji. Jednakże wprowadzenie wspomnieniowo-konkretyzujących przywołań skutkowało stopniowym osłabianiem atmosfery grozy, chociaż zamysł był całkiem odwrotny, miały one bowiem podbijać klimat niepewności. Decydująca w tym ujęciu okazała się nadmierna długość ewokacji. Poza tym tak skonstruowana opowieść zdaje się sugerować, że morderstwo Leony, abstrahując od ciemnych interesów jej męża, można rozumieć jako karę od losu. Według Marka Hendrykowskiego „przeniesienie akcentu w wersji filmowej powinno wnosić określoną wartość dodaną”¹¹. Zgodnie z tym założeniem postać pani Stevenson wzbogacono rozwiązaniami typowymi dla języka kina, spośród których na plan pierwszy wysuwają się nawroty przeszłościowe w połączeniu z niewystępującymi w pierwowzorze bohaterami.

Jedno nie ulega wątpliwości: na dokonanych zmianach na pewno zyskała odtwarzana przez Barbarę Stanwyck postać. Poznajemy jej przeszłość, wnikamy w charakter i determinujące jej postępowanie motywacje. Nie sposób analizować tej roli w oderwaniu od stylistyki filmu oraz okoliczności zewnętrznych towarzyszących jego powstawaniu. Ekranowa wersja *Sorry, Wrong Number* wpisuje się w popularny wówczas w amerykańskim przemyśle filmowym nurt kina *noir*. Adaptacja Litvaka, utrzymana w konwencji czarnego realizmu, zawiera mnóstwo reprezentacyjnych dla tej tendencji elementów. Już sam pierwowzór obejmuje znamienne pod tym względem wyznaczniki, tj. żyjące nocą miasto, nastrój trwogi i czyhającej śmierci, samotną postać osaczoną przez mrok, brutalne morderstwo. Fletcher podąża tym tropem i w scenariuszu dorzuca do tej mieszanki niezwykle nośny w latach 1940-1950 wątek gangsterski, w tym nielegalne interesy Henry’ego Stevensona z Waldo Evansem oraz Morano, typem spod ciemnej gwiazdy. Dzięki retrospekcjom Barbara Stanwyck zdołała wydobyć z postaci Leony Stevenson dwie skrajnie odmienne figury bohaterki przewijających się przez produkcję spod znaku *noir*. W przywołaniach jawi się jako kobieta fatalna, uwodząca mężczyznę, owijająca go sobie wokół palca. Zachowanie wobec męża, obejmujące różnego rodzaju manipulacje, przybiera momentami formę tyranizowania. Dosłownie zawłaszcza jego psychikę, a gdy Henry próbuje

¹⁰ M. Hendrykowski, *Współczesna adaptacja filmowa...*, s. 221.

¹¹ Tamże, s. 81.

wymknąć się z objęć modliszki, ta posiłkuje się atakami hysterii. Owe napady stanowią płynne przejście do drugiego wizerunku uwięzionej w wielkim domu „królowej kropli na kaszel”¹². W tym wydaniu artystka kroczy wydeptaną wcześniej przez Agnes Moorehead ścieżką, kreśląc portret zmożonej chorobą, bezwolnej, otoczonej atmosferą strachu kobiety. Dostosowanej do mrocznej wizji rzeczywistości kreacji aktorskiej towarzyszy praca kamery, która współtworzy aurę narastającego lęku. Zgodnie z poetyką kina *noir* autor zdjęć w odpowiedni sposób operuje głębią ostrości, na przykład nadając określone znaczenie pojawiającemu się na drugim planie pociągowi. Stosuje oddalenia oraz płynny ruch kamery wędrującej po zakamarkach pograżonej w ciemności rezydencji Stevensonów. Nie bez znaczenia jest również gra światła i cienia, za pomocą której wydobywa się z poszczególnych ujęć jeszcze większe poczucie niepewności. Stanwyck kadrowana jest przeważnie w planach średnich, właściwych kinowemu obrazowaniu. W miarę rozwoju akcji wzrasta liczba zbliżeń dla oddania emocji bohaterki oraz wzmagającej się pewności co do nadchodzącej szybkimi krokami śmierci.

O ile amerykańska gwiazda dysponowała mocno rozbudowanym w stosunku do oryginalnego tekstu scenariuszem, o tyle Aleksandra Śląska dostała do rąk zapis roli nieznacznie różniący się od sztuki radiowej. Ze względu na okrojony czas emisji spektakli Teatru Telewizji nie było mowy o mniej lub bardziej wyrafinowanych operacjach adaptacyjnych. Zresztą dramat Fletcher poprzez swoją krótką formę idealnie wpasował się w ograniczenia, które doskwierały wówczas polskim realizatorom. Nie oznacza to bynajmniej, że pierwowzór przetrwał w swoim dziewiczym kształcie od początkowego do ostatniego klapsa. Mira Michałowska, najwyraźniej chłonąc inwencję hollywoodzkiego poprzednika, postanowiła urozmaicić polską wersję dwoma przekształceniami fabularnymi. Przede wszystkim wprowadziła na karty scenariusza męża pani Stevenson oraz Waldo Evansa, łącznie z uruchomieniem wątku kryminalnego, tzn. handlu heroiną. Co prawda, uczyniła to metodą możliwie najsubtelniejszą, która sprowadzała się do ich minimalnej obecności na wizji. Nie to jednak jest najistotniejsze – liczą się konsekwencje pojawienia się Henry’ego¹³ na ekranie, podobnie jak w przypadku produkcji Litvaka. Otóż Michałowska, idąc śladem Fletcher, ujawnia tożsamość zagadkowego „klienta”, o którym mówią podsłuchani przez panią Stevenson przestępcy. Żadna z przeróbek nie pozostawia wątpliwości co do tego, że owym zlecniodawcą morderstwa jest mąż głównej bohaterki. Słuchowisko nie zdradza imienia i nazwiska wymienionej mimochodem, a jakże ważnej z fabularnego punktu widzenia osoby. Dane te pozostają jedynie w sferze domysłów. Owszem, w sztuce wyraźnie zasygnalizowano niespodziewany wyjazd służbowy mężczyzny do Bostonu¹⁴, lecz fakt ten nie przesądza o jego winie. Nad zabójstwem kobiety unosi się duży znak zapytania. Adaptacje z kolei udzielają jednoznacznej odpowiedzi, a tym samym pozbawiają historię znamion enigmatyczności spowodowanej niewiedzą i zamykają przed widzem wrota do snucia rozmaitych przypusz-

¹² Tym mianem obdarzyła Leonę amerykańska prasa. Przewrotne określenie stanowi nawiązanie do jej ojca, Jamesa Cotterella, prowadzącego znakomicie prosperujący biznes farmaceutyczny.

¹³ Imię Henry pojawia się zarówno w filmie Litvaka, jak i spektaklu Gruzy. Tymczasem w sztuce Lucille Fletcher pada imię Elbert.

¹⁴ O wyjeździe męża z Nowego Yorku pani Stevenson dowiaduje się z treści telegramu nadanego za pośrednictwem Western Union.

czeń. Istnieje przeświadczenie, że sztuki audiowizualne wymagają „materialno-konkretnego dookreślenia tego właśnie, co pozostaje najczęściej głęboko ukryte, celowo utajone, świadomie niesprecyzowane”¹⁵. Pogląd ten odnosi się jednak do sfery marzeń, snów, wyobrażeń czy halucynacji, a nie do zasadniczych członów akcji.

Jerzy Gruza, który podjął się przeniesienia wizji Fletcher na mały ekran i dostosowania własnej koncepcji do właściwości pudełkowego odbiornika, działał w warunkach zupełnie innych od tych panujących za oceanem. Ciasnota studia przy placu Wareckim¹⁶, upał i duchota nie sprzyjały efektywnej pracy. Co prawda, Telewizja Polska wychodziła już powoli z fazy raczkowania, lecz nadal musiała borykać się z licznymi niedogodnościami, na przykład z kiepskiej jakości, psującą się regularnie aparaturą. Paradoksalne może się wydawać, że wszystkie te niewygody oddziaływały na twórców mobilizująco, motywując ich do podejmowania coraz to ambitniejszych wyzwań¹⁷. Do zadań wysokich lotów zaliczała się z pewnością realizacja sztuki Fletcher, której tytuł w polskiej wersji językowej brzmi: *Pomyłka, proszę się wyłączyć*. Jak większość powstających w tamtym okresie przedstawień telewizyjnych, również Teatr Sensacji „Kobra” emitowany był na żywo¹⁸. Powodowało to stres wszystkich członków ekipy – na czele z pozostającymi na świeczniku aktorami. Śląska zatem znajdowała się w o wiele mniej komfortowym położeniu niż Barbara Stanwyk. Brak dubli, niemożność skorygowania gry, obawy przed wpadką – to zaledwie część z zaprzatających głowy artystów uciążliwości. Ogromnego ich stopnia dowodzi wypowiedź Andrzeja Łapickiego:

Chciałbym się zdecydowanie przeciwstawić wszelkim sugestiom ożywienia teatru telewizji przez powrót do grania „na żywo”. Co innego wspomnienia i legendy, a co innego konkretna rzeczywistość. Jasne chyba jest, że w tamtym, tak dziś ciepło wspomnianym okresie, graliśmy w najwyższym napięciu nerwów i my, aktorzy, płaciliśmy za to nieraz najwyższą cenę. Sam niedawno miałem okazję obejrzeć taki swój tele-recording jeszcze z czasów, kiedy nie można było przerywać nagrania, i cierpiałem, patrząc na jedną ze swoich scen¹⁹.

Ponadto w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, czyli w złotym okresie Teatru Telewizji, niewiele czasu poświęcano na próby. Szybkie tempo pracy nie pozwalało na tak precyzyjne przygotowanie roli, jak na tradycyjnych deskach scenicznych²⁰. Biorąc

¹⁵ M. Hopfinger, *Adaptacja jako przejaw relacji między literaturą a filmem. Intersemiotyczne podstawy adaptacji*. W: tejsze, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław 1974, s. 89.

¹⁶ Obecnie plac Powstańców Warszawy.

¹⁷ Zob.: K. Gruszczyński, *Dramat poza teatrem*, „Radio i Telewizja” 1960, nr 37, s. 2.

¹⁸ Od 1962 roku „Kobry” nagrywano na taśmie. Mimo wprowadzenia w 1958 roku telerecordingu, spektakle Teatru Telewizji wciąż grano na żywo ze względu na niską jakość otrzymanego w procesie rejestracji obrazu. Realizatorzy wychodzili z założenia, że premierowe widowisko powinno być pokazywane starym trybem, by zapewnić widzom jak najlepszy odbiór. Taśmy z nagraniami służyły do powtórek oraz celów archiwalnych.

¹⁹ W. Filler, *Specyfika, gra „na żywo” i inne nieporozumienia (dyskusja o teatrze TV)*, „Teatr” 1973, nr 19, s. 5.

²⁰ Na początku lat siedemdziesiątych liczba widowisk telewizyjnych dochodziła do kilkuset pozycji rocznie. Zob.: W. Loranc, *Teatr domowy*, „Teatr” 1973, nr 19, s. 3.

pod uwagę powyższe czynniki, można stwierdzić, że Śląska nie miała łatwego zadania. Trzeba przy tym pamiętać o konstrukcji scenariusza, który wymagał od niej nieustannego przebywania na wizji. Ani chwili wytchnienia, ani jednej sposobności zejścia z planu. Do tego presja związana z imponującą oglądalnością czwartkowych widowisk, sięgającą około miliona widzów: „[...] żaden przewidujący organizator nie urządzi w czwartki najbardziej nawet atrakcyjnej imprezy, wie bowiem, że poniesie klęskę finansową. Telewidzowie, stanowiący znaczną część publiczności, siedzą po prostu tego wieczora w domu i parą koni ich stamtąd nie wywlecze”²¹.

Gruza wiedział, że konieczności pozostawania w ciągłej gotowości może sprostać wyłącznie artystka z większym doświadczeniem – zarówno scenicznym, jak i telewizyjnym. Śląska z powodzeniem funkcjonowała na obu polach od wielu lat²². Zdążyła nabrać przez ten czas wystarczającego obycia z kamerą oraz nauczyć się odpowiedniego skoordynowania własnego ciała ze wszystkimi elementami aparatury technicznej, co jest umiejętnością niezbędną, zwłaszcza podczas występów na żywo.

Specyfika adaptacji telewizyjnej pociąga za sobą pewne konsekwencje związane z grą aktorską. Nie od dziś wiadomo, że wówczas produkcje przeznaczone dla dziecięcej muzy cechowała swego rodzaju kameralność oraz intymność odbioru. Liczne zbliżenia w połączeniu z bardziej naturalną ekspresją aktorską stwarzały wrażenie bliskiego obcowania z postacią. Niezbyt korzystnie wypadały w telewizji sekwencje bitew czy innych scen zbiorowych. Wszelkiego rodzaju monumentalność, plany ogólne przeznaczone były dla publiczności kinowej, natomiast tych mających własne odbiorniki karmiono przede wszystkim konfidencjonalnością oraz umiarkowaną gestykulacją. Wzrok przyciągał nie tyle montaż bądź sposób obrazowania, ile twarz ludzka, nazwana przez Adama Hanuszkiewicza najważniejszym aktorem telewizji: „Wyraz człowieczego cierpienia zawarty w ciężko opadających powiekach [...], w pełni czytelny, trafiający z bliska do widza i powodujący jego zadumę nad losem ludzkim, ten wyraz chociażby – nadaje telewizji rangę sztuki”²³.

Sztuka *Sorry, Wrong Number* spełniała postulat kameralności, na przykład poprzez ograniczoną liczbę postaci²⁴ oraz wysunięcie na pierwszy plan pani Stevenson. Choć utwór Fletcher nie jest monodramem, stawiał przed Śląską równie poważne wyzwanie, bowiem głównie na jej barkach spoczywało zadanie utrzymania uwagi odbiorcy od pierwszego do ostatniego ujęcia. Mogłoby się wydawać, że sprzymierzeńcem aktorki był czas trwania spektaklu. Z perspektywy publiczności czterdzięci jeden minut to relatywnie mało. Inaczej sprawa ta przedstawia się z punktu widzenia wykonawcy, który *primo* – gra główną postać, *secundo* – pracuje w nader skromnych warunkach, w rosnącej z minuty na minutę temperaturze. W przegrzanym studiu, wśród wijących się na podłodze splątanych kabli niełatwo o zebranie kreatywnych sił, a tym bardziej o wytworzenie atmosfery, skłaniającej osobę po drugiej stronie ekranu do całkowitej koncentracji na akcji. Widz telewizyjny bywa bar-

²¹ A. Wróblewski, *Teatr dla telewizzka*, „Radio i Telewizja” 1962, nr 4, s. 2.

²² Przed rolą pani Stevenson Śląska piętnaście razy występowała w Teatrze Telewizji, w tym trzykrotnie w widowiskach reżyserowanych przez Gruzę. Były to: *Olbrzym* (1960 r.), *Trio* (1961 r.) i *Idy marcowe* (1962 r.).

²³ A. Hanuszkiewicz, *Z problemów telewizji*, „Teatr” 1957, nr 4, s. 13.

²⁴ Choć Gruza wraz z Michałowską zmniejszyli liczbę operatorów centrali telefonicznej.

dziej kapryśny od kinowego. Pierwszy może w każdej chwili wyłączyć odbiornik lub znużony pójść do kuchni, by zaparzyć herbatę. Drugi, owszem, również ma sposobność przzerwania seansu, lecz jest to utrudnione przez psychologię tłumy.

Jak zatem zagarnąć świadomość wielotysięcznej publiczności? Jakimi środkami sprawić, by zapadła w audiowizualną hipnozę? Ciekawy materiał literacki podparł Gruza zbliżeniami, by jak najbardziej wyeksponować mimikę Śląskiej. Wścibskie oko kamery śledzi i skrupulatnie odnotowuje każdą zmianę rysów, każdy grymas. Urządzenie nie wędruje po pokoju, jak dzieje się to w filmowej adaptacji. Tu liczy się przede wszystkim postać, a konkretniej rzecz ujmując – naznaczone emocjami oblicze. Taka strategia powoduje, że spektakl Teatru Telewizji w mniejszym stopniu odbierany jest jako intruz w mieszkaniu, stając się czymś w rodzaju półprywatnej opowieści²⁵. Usytuowanie pani Stevenson w takich okolicznościach zaowocowało zmniejszeniem dystansu między nią a widzom²⁶. Gruza, zdając sobie sprawę z możliwości telewizji, skupia się na wydobyciu na wierzch wszelkich emocji, w przypadku sztuki Fletcher – tych negatywnych, z minuty na minutę ogarniających bohaterkę. Wymiar psychologiczny odgrywa tutaj zasadniczą rolę. Dzięki zbliżeniom reżyser podkreśla ponadto znaczenie wygłaszanych przez kobietę kwestii – nie tylko ciągów zdań, ale także pojedynczych słów. Śląskiej, znanej ze szczególnego wyczulenia na poprzedzającą budowę roli wnikliwą analizę tekstu, tego typu strategia zapewne odpowiadała. Mogła bowiem za pośrednictwem kamery podkreślić wagę swoich wypowiedzi. Nie bez znaczenia było też całkowite unieruchomienie aktorki. Gruza posadził ją w łóżku z poleceniem siedzenia bądź leżenia pod kołdrą. W przeciwieństwie do bohaterki Barbary Stanwyck, która przez chwilę lawiruje resztkami sił między meblami, „polska” pani Stevenson bez przerwy tkwi w miękkich pieleszach. Dlaczego twórcy „Kobry” zdecydowali się na taki minimalizm? Na pewno komponował się on ze wspomnianym wcześniej kameralnym charakterem widowiska. Kamera nie bez przyczyny pozostaje przez większość czasu statyczna, ogniskując wzrok oglądającego na prawie niezmiennym obrazie. Brak naddatków wizualnych ma na celu przypomnienie odbiorcy bądź utwierdzenie go w przekonaniu, że to treść sztuki – a nie różnego rodzaju urozmaicenia – jest najistotniejszym elementem widowiska, głównym nurtem, z którego wypływają następne odnogi, składając się na konkretną całość. Nie oznacza to bynajmniej, że Gruza nie pokusił się o uatrakcyjnienie przekazu wizualnego. W pewnym momencie serwuje nam eksperyment rodem z niemieckiego ekspresjonizmu. Przytwierdza kamerę tuż pod sufitem, w efekcie czego otrzymujemy wyimek zdeformowanej rzeczywistości. Odwrócone o kilkadziesiąt stopni ujęcie obejmuje uchwyconą od tyłu sylwetkę kobiety na tle łóżka. Niewykluczone, że widok zaburzający naturalny porządek obrazowania to kolejny obok serii niepokojących telefonów zwiastun nadchodzącej śmierci. Reżyser, dbając o zachowanie rangi słowa, przeprowadza ów zabieg formalny w trakcie dłuższej pauzy.

Ograniczona pod względem ruchowym Śląska musiała posłużyć się środkami artystycznego wyrazu nie tylko rekompensującymi pełną swobodę, ale także dopaso-

²⁵ Zob.: W. Sokorowski, *Teatr konkretnego odbiorcy*, „Radio i Telewizja” 1960, nr 49, s. 2.

²⁶ W filmie dokumentalnym *Pod znakiem węża, czyli wspomnienie o Teatrze Kobra* (reż. M. Łukaszewicz, R. Czarnkowska-Listoś, Polska 1992 r.) Gruza mówi o samotnych, przerażonych widzach, wydzwanających do redakcji TVP z prośbą o przerwanie emisji *Pomyłki*.

wanymi do kolorytu telewizyjnych realizacji. Zamaszysta gestykulacja, doskonale sprawdzająca się na deskach teatru tradycyjnego, była wykluczona. Nadmiar czynności cielesnych skutecznie zakłóciłby proces poznawczy i odwróciłby uwagę od słowa na rzecz zbędnych, rozbijających spektakl manewrów. Gdy ono zniknie lub ztraci swoje znaczenie, widz po drugiej stronie małego ekranu zaczyna się gubić, przytłoczony atakującymi go zagrywkami. Redukcja niekoniecznie jest jednoznaczna z hamowaniem inwencji – wprost odwrotnie, może stanowić impuls do aktywizacji innych obszarów warsztatu aktorskiego. Tekst Fletcher w połączeniu z panującymi w polskiej telewizji warunkami nakłaniał do odrzucenia najprostszych rozwiązań, na przykład konceptu szybkiego chodzenia po pokoju w tę i we w tę z przyłożoną do ucha słuchawką. Akt twórczy Śląskiej opiera się na dwóch zasadniczych czynnikach. Pierwszym z nich jest, rzecz jasna, twarz z całym arsenałem mimicznych chwytów oraz oczami układającymi się niekiedy w uzewnętrzniający narastającą konsternację zez²⁷. W tym kontekście nadużyciem nie powinno być stwierdzenie, że kamera była najistotniejszym „partnerem” aktorki. Stosunek Śląska – kamera w znacznym stopniu zdominował relacje odtwórczyni pani Stevenson z pozostałymi wykonawcami. Związek ten był na tyle intensywny, że rekompensował jej ukrócenie możliwości interpretacyjnych. Nawet w planach średnich jej fizys nie potrzebowała wsparcia gestycznego ani trików operatorskich. Równie fundamentalną, jeśli nie ważniejszą funkcję pełnił w spektaklu głos Śląskiej, za pomocą którego starała się oddać jak najszerzą amplitudę doznań kobiety schorowanej, przestraszonej i zmęczonej. O tym, że aktorka dysponowała bogatą skalą interpretacji głosowych, świadczy jej praca w dubbingu oraz ponad sto pięćdziesiąt ról w Teatrze Polskiego Radia, dodajmy – ról niezmiernie różnorodnych, od klasyki po współczesność²⁸. Żona Janusza Warمیńskiego, przejawiająca wysoką świadomość znaczenia aparatu mowy dla zbudowania wiarygodnej, pełnowartościowej roli, również w *Kobrze* usiłowała zamknąć w głosie rozległą paletę uczuć, od złości, przez zniecierpliwienie, po przerażenie i panikę. Można by zaryzykować tezę, że wyłączenie wizji i pozostawienie samej fonii w najmniejszym stopniu nie zubożyłoby ani przedstawienia, ani samej kreacji. Aktorka, eksponując w *Pomyłce* swoje walory głosowe, nawiązuje niejako do korzeni, do źródła, z którego adaptatorzy czerpali, czyli do audycji z udziałem Agnes Moorehead.

Sztuka Lucille Fletcher to klasyczny thriller radiowy, który poprzez oddziaływanie na zmysł słuchu ma za zadanie wywołanie w odbiorcach określonych emocji – najczęściej lęku, napięcia, zdenerwowania. Dzięki swojej zwięzłości oraz prostej, aczkolwiek nie trywialnej, formie stanowi dobry materiał do przenoszenia na inne dziedziny sztuki. Umiejętnie zdekonstruowany i ponownie złożony w całość – czy to filmową, czy teatralno-telewizyjną – nie wyzbywa się atmosfery stopniowanej grozy. W zależności od przyjętej strategii adaptacyjnej można wydobyć z tego elastycznego tekstu sensory najistotniejsze dla danego medium. Produkcja Litvaka to rozrastająca się z minuty na minutę mozaika, złożona z doklejanych wokół głównego

²⁷ Śląska miała wadę wzroku. Był to zez zbieżny, który zdarzało jej się wykorzystywać w pracy artystycznej zarówno w filmie, telewizji, jak i na deskach teatralnych w kontakcie ze scenicznymi partnerami. Stosowała ten defekt w najrozmaitszych kreacjach. Pomagał jej na przykład w twarzeniu ponętnego, uwodzicielskiego spojrzenia.

²⁸ Zob.: B. Lasocka, *Aleksandra Śląska*, Warszawa 1990, s. 43-48.

motywu wątków. Każdy z nich wnosi w stosunku do pierwowzoru nową jakość, która z jednej strony zmienia perspektywę oglądu akcji zasadniczej, z drugiej natomiast – dostarcza Barbarze Stanwyck wskazówek interpretacyjnych. Siłą filmu Paramount Pictures jest sugestywne, utrzymane w konwencji *noir* obrazowanie (niewynikające wyłącznie z panującej w kinie tendencji, lecz uzasadnione fabułą słuchowiska), słabością – przesytność informacyjny, obniżający poziom właściwego kryminalnym opowieściom napięcia. Z kolei widowisko Gruzy aspiruje do wypełniania luk w znacznie mniejszym stopniu niż film amerykański. Reżyser nie dodaje nic poza przypisaniem Stevensonowi prowadzenia ciemnych interesów oraz zlecenia morderstwa żony. Najwyraźniej wychodzi z założenia, że niewiedza równie dobrze jak całkowita pewność może być nośnikiem strachu.

Podsumowując, pani Stevenson w wersji hollywoodzkiej i polskiej to dwie te same, a jednocześnie różne kobiety. O ile podjęcie próby porównania obu adaptacji i ról można uznać za uzasadnione, o tyle wydawanie kategoriycznych ocen wartościujących wydaje się pozbawione sensu. Mamy tu bowiem do czynienia z odmiennymi poetykami realizacyjnymi – filmową oraz telewizyjną. Narzucają one wykonawcom określone zachowania, wymuszając niejako dostosowanie się do danej konwencji. W wyniku rozbudowania intrygi wątek bohaterki Barbary Stanwyck staje się jednym z wielu elementów kompozycji, choć zachowuje rangę naczelnego motywu. Co prawda, aktorce dostarczono w scenariuszu poszerzony zasób informacji na temat chorej kobiety, będący pomocny w konsekwentnym budowaniu postaci. Lecz tym samym musiała się ona podzielić uwagą widzów z innymi odtwórcami, na przykład z filmowym mężem, Burtem Lancasterem. Poza tym retrospekcje pozbawiły historię zawartą w słuchowisku z Agnes Moorehead zagadkowości. Ową aurę tajemnicy po części zachowuje „Kobra” Gruzy, co nie pozostaje bez wpływu na odbiór roli pani Stevenson. Polski reżyser w większym stopniu niż Litvak stawia na psychologiczną penetrację charakteru, co jest jedną z właściwości telewizyjnego widowiska²⁹. Posługuje się przy tym licznymi zbliżeniami. Według Gruzy:

Twarz aktora obserwowana na planie filmowym [...] może być ostra i wyraźna, ale jest tylko fotografowaną „powierzchnią”. Kamera telewizyjna jest natomiast totalnym analizatorem, rejestruje każdy ruch oka, delikatne drgnięcie powieki; sięga tak głęboko, że przeświecła, podejrzewam, skórę, wdzierając się do wnętrza³⁰.

Przed Ślaską postawiono zatem trudniejsze zadanie. Musiała w taki sposób operować środkami artystycznego wyrazu, żeby nie popaść w banał, od razu demaskowany przez przenikliwe oko kamery. Bez wcześniejszego dokładnego przepracowania roli uniknięcie niebezpieczeństwa sztampy byłoby niemożliwe. A wiadomo przecież, że aktorka Teatru Ateneum uchodziła za mistrzynię analizy tekstu. Dochodziła do tego świadomość gry na żywo – bez możliwości skorygowania sekwencji, za to z pewnym prawdopodobieństwem wpadki, czego nie ustrzegł się Tadeusz Pluciński jako morderca³¹. Ślaska konstruowała figurę pani Stevenson w sposób ciągły,

²⁹ Zob.: S. Kuszewski, *Widowisko telewizyjne*, Warszawa 1971, s. 83.

³⁰ J. Chojka, *Zbliżenie intymne. Z Jerzym Gruzą rozmawia Joanna Chojka*, „Teatr” 1992, nr 11, s. 13.

³¹ Zob.: J. Gruza, *40 lat minęło jak jeden dzień*, Warszawa 1998, s. 272: „Aleksandra Ślaska przez godzinę miota się w łóżku z tym telefonem. Za kulisami czekał Tadeusz Pluciński. Ale światła,

dzięki czemu łatwiej osiągnąć spójność wykonania, natomiast praca na planie filmowym wymagała od Stanwyck tworzenia roli kawałkami z uwzględnieniem ewentualności usunięcia niektórych ujęć podczas montażu. Śląska dysponowała więc większą mocą decyzyjną, dotyczącą ostatecznego kształtu postaci. Jednak, co ważne, obu aktorkom zapewniono warunki realizacyjne i scenariuszowe, które pozwoliły im na twórcze odniesienie się do pierwowzoru, wzbogacenie go o przymioty dystynktywne dla produkcji filmowej i Teatru Telewizji.

Bibliografia

- Chojka J., *Zbliżenie intymne. Z Jerzym Gruzą rozmawia Joanna Chojka*, „Teatr” 1992, nr 11.
- Filler W., *Specyfika, gra „na żywo” i inne nieporozumienia (dyskusja o teatrze TV)*, „Teatr” 1973, nr 19.
- Fletcher L., *„Sorry, Wrong Number” and „The Hitch-Hiker”*, New York 1980.
- Gruszczyński K., *Dramat poza teatrem*, „Radio i Telewizja” 1960, nr 37.
- Gruza J., *40 lat minęło jak jeden dzień*, Warszawa 1998.
- Hanuszkiewicz A., *Z problemów telewizji*, „Teatr” 1957, nr 4.
- Hendrykowski M., *Współczesna adaptacja filmowa*, Poznań 2014.
- Hopfinger M., *Adaptacja jako przejaw relacji między literaturą a filmem. Intersemiotyczne podstawy adaptacji*. W: tejsze, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław 1974.
- Kuszewski S., *Widowisko telewizyjne*, Warszawa 1971.
- Lasocka B., *Aleksandra Śląska*, Warszawa 1990.
- Loranc W., *Teatr domowy*, „Teatr” 1973, nr 19.
- Osadnik W.M., *Adaptacja filmowa jak przekład*. W: *Kino według Alicji*, red. W. Godzic, T. Lubelski, Kraków 1995.
- Pod znakiem węża, czyli wspomnienie o Teatrze Kobra*, reż. M. Łukaszewicz, R. Czarnkowska-Listoś, Polska 1992.
- Sokorowski W., *Teatr konkretnego odbiorcy*, „Radio i Telewizja” 1960, nr 49.
- Wróblewski A., *Teatr dla telewidza*, „Radio i Telewizja” 1962, nr 4.

Summary

The article focuses on an analysis of Barbara Stanwyck and Aleksandra Śląska acting in adaptation of radio drama by Lucille Fletcher, *Sorry, Wrong Number*. It presents transformation efforts, used both in motion picture and TVP Theatre, which have a big influence on the roles created by American and Polish actresses. Their artistic strategies are completely different and obviously determined by specificity of film industry and TV adaptation. Stanwyck and Śląska face the acting challenge, trying to emphasize their interpretations of the character. The article points out modifications and new motives added in both adaptations, showing that Fletcher's radio drama is distinguished by flexible

upał i napięcie, żeby wejść w odpowiednim momencie, spowodowały, że gdy wreszcie podniósł słuchawkę i miał powiedzieć kończące zdanie: „Przepraszam, pomyłka, proszę się wyłączyć”, nie wydał z siebie żadnego dźwięku. Po prostu stracił głos. Zaszło mu w gardle. Zaczął chrypieć, odchrząkiwać, przelękać ślinę, na nic! Nerwy, upał, zbyt długie czekanie... wpadka”.

structure. The author of this article proves that drama's plot is well disposed towards creative interpretation, in other words: helps discovering valuable senses of Mrs. Stevenson's character.

Biogram

Marta Cebera (ur. 1987) – magister filologii polskiej, obecnie słuchacz Filologicznych Studiów Doktoranckich na macierzystej uczelni; przewodnicząca Interdyscyplinarnego Koła Naukowego Doktorantów FSD UG; członek Rady Doktorantów Wydziału Filologicznego UG, współpracownik Kwartalnika Artystycznego „Bliza”, naukowo zajmuje się historią oraz teoriami sztuki aktorskiej.

marta.cebera@gmail.com