

Janusz Czyżyk

Adaptacja - czyli w poszukiwana wspólnego kodu

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (21), 177-181

1975

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

erudycją jedyną zasadą umożliwiającą uzgadnianie opozycyjnych względem siebie stanowisk metodologicznych jest zasada kompromisu, a efektem jej honorowania metodologia antynomii i trudność zaproponowania własnej koncepcji literaturoznawczej.

Anna Grzegorzczuk

Adaptacja — czyli w poszukiwaniu wspólnego kodu

Maryla Hopfinger: *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*. Wrocław 1974 Ossolineum, ss. 197.

Tak się złożyło, że w roku bieżącym ukazały się aż trzy opracowania podejmujące zagadnienie filmowych adaptacji literatury. Niemal równocześnie pojawiły się książkowe wersje rozpraw doktorskich Maryli Hopfinger i Władysława Orłowskiego¹ oraz „książka, która stanowi trzeci człon cyklu poświęconego związkom literatury (i teatru) z filmem” Aleksandra Jackiewicza². Ten zbieg okoliczności można by uznać za niekorzystny, gdyby nie to, że sytuacja, jaka się wytworzyła, dodatkowo sprzyja uwypukleniu odmienności stanowiska autorki *Adaptacji filmowych utworów literackich*. Stara się ona „zanalizować zjawisko (...) w jego różnych wymiarach: teoretycznym i empirycznym, historycznym i współczesnym, *semiotycznym i socjologicznym* (podkr. — J. C.)” (s. 166). Zwłaszcza dwa ostatnie aspekty zdecydowały o oryginalności Hopfinger w ujmowaniu „odwiecznego” problemu oddziaływania literatury na film. Przyjęte założenie, że „znakomość jest cechą wspólną sfery werbalnej i niewerbalnej” (s. 16), prowadzi do zakwestionowania tezy, jakoby w kształtowaniu narracyjnego charakteru filmu decydującą rolę odegrały tendencje upodobniania go do literatury. Narracyjność wynika bowiem w pierwszym rzędzie z następstwa kadrów, z których każdy zawiera zbiór informacji. Obydwie sztuki występują zatem samoistnie; pojawiające się w różnych okresach twierdzenia o „przyliterackości” filmu zostają w tym ujęciu w sposób przekonywający pozbawione jakiegokolwiek uzasadnienia. (Nie znaczy to oczywiście, że nie istnieją możliwości wzajemnego czerpania doświadczeń). Film dzięki swej wieloznako-

¹ W. Orłowski: *Z książki na ekran*. Łódź 1974.

² A. Jackiewicz: *Historia literatury w moim kinie*. Warszawa 1974. Poprzednie pozycje cyklu: *Film jako powieść XX wieku*. Warszawa 1968 oraz *Niebezpieczne związki literatury i filmu*. Warszawa 1971.

wości — uwarunkowanej możliwościami technicznymi — staje się dziedziną artystyczną, która dąży do maksymalnej wszechstronności w ukazywaniu sytuacji antropologicznej, do realizacji postulatów pełni w sztuce.

Perspektywa semiotyczna, w jakiej Hopfinger widzi zarówno literaturę, jak i film, implikuje traktowanie adaptacji filmowej utworu literackiego jako przekładu intersemiotycznego, który rozumie ona „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” (s. 21). Modyfikacja Jakobsonowskiej definicji przekładu intersemiotycznego pozwoliła na stworzenie ciekawej, jednoznacznej i, jak się wydaje, w pełni słusznej propozycji definiowania adaptacji. „Adaptację filmową utworu literackiego rozumiem — pisze Hopfinger — jako przekład komunikatu będącego układem znaków literackich na komunikat filmowy, układ znaków filmowych. Przy czym chodzi tu nie o czynność przekładania, ale o jej wynik, o efekt procesu tłumaczenia — film. *Adaptacja jest filmem* (podkr. autorki), swoistym układem filmowych znaków i powinna być w kategoriach filmowych rozpatrywana. Każda jest *specyficzną interpretacją* (podkr. — J. C.) utworu literackiego” (s. 82). Powstaje zatem sytuacja, w której przedmiotem analizy stają się dwa dzieła traktowane całościowo. Stwarza to jednak konieczność postawienia pytania o rodzaje relacji zachodzących między systemami semiotycznymi, w jakich te dzieła zostały wyrażone, a przede wszystkim o możliwości przekładu między nimi. Ten problem autorka rozwiązuje, tworząc — dla potrzeb metodologicznych — trzy poziomy uwarunkowań: budulcowy (poziom elementów *signifiant*), budulcowo-znaczeniowy (poziom relacji *signifiant-signifié*, „gdzie znaczenia implikowane są przede wszystkim przez tworzywo”) i znaczeniowo-kulturowy (poziom relacji *signifiant-signifié*, „gdzie znaczenia związane są z tworzywem pośrednio”). Dokonane teoretycznie wyodrębnienie (s. 82—83) spowodowało — z uwagi na nieprzekładalność poziomu pierwszego i jedynie częściową przekładność drugiego — że główna uwaga badawcza koncentruje się niemal wyłącznie na zagadnieniach znaczeniowo-kulturowych.

Aspekt znaczeń — poziom znaczeniowo-kulturowy — uzależniony jest, zdaniem autorki, w pierwszym rzędzie od typu konfiguracji intersemiotycznej („układ i hierarchia systemów znakowych w kulturze”) oraz sytuacji kultury („układ i hierarchia wyboru wartości i ról społecznych”). „Ten poziom komunikatu literackiego, filmowego generują funkcjonujące w kulturowej wspólnocie kody znaczeniowo-kulturowe” (s. 121). Dla sytuacji, w jakiej powstawały polskie adaptacje w okresie 1950—1955, charakterystyczny jest kod „pragmatyki politycznej”, dla lat 1956—1961 — kod „kondycji

ludzkiej” (rozumianej w kategoriach egzystencjalno-personalistycznych). Pierwszy z nich warunkuje również poetykę przekazów, którą Hopfinger określa jako „paramilitarna” — istnieje wróg, więc należy go zniszczyć, pokonać lub zmusić do poddania; jakakolwiek dyskusja jest niemożliwa, nie stanowi on partnera sporu. Zasady obowiązujące w walce, przeniesione zostały na sytuację *pracy*, która stanowi niemal wyłączny temat twórczości tego okresu. Pojawiający się sporadycznie w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych problem „czasu wolnego” ujmowany jest również według reguł poetyki paramilitarnej. Konwencja działa więc schematyzująco — bohater ulega całkowitemu odindywidualizowaniu, jest albo *wrogiem*, albo *bojownikiem*, nie jest natomiast nigdy prawdziwym człowiekiem. Dlatego też film polski tego okresu nie mógł wypełnić zadania, jakie przed nim stawiano — dostarczyć społeczeństwu wzorów postaw i zachowań w powojennej rzeczywistości.

Na przełomie 1955 i 1956 roku rysuje się wyraźna granica dwóch sytuacji kultury, a co za tym idzie i dwóch kodów. Ustąpiła poetyka paramilitarna, temat pracy. Jego miejsce zajął człowiek ze swymi rzeczywistymi konfliktami, ukazywanymi na różnych płaszczyznach. Miejsce pragmatyzmu politycznego zajął kod kondycji ludzkiej. Empiryczną egzemplifikację tego twierdzenia stanowią w książce Hopfinger przykładowe analizy wybranych filmów — adaptacji, ściślej — ich bohaterów. Zestawienie choćby kilku tytułów tych analiz, dokonanych w perspektywie kodu egzystencjalnego, pozwala wskazać, jak realizuje się wyodrębniony teoretycznie model w konkretnych dziełach: „*Kanał*”, czyli *wewnętrzna wartość czynu*; „*Samson*”, czyli *inność prześladowana*; „*Popiół i diament*”, czyli *rzeczywisty konflikt moralny*; „*Pętla*”, czyli *przeżywanie osamotnienia*. Wszystkie one zawierają element spojrzenia na „sytuację losu, w chwilach właściwych każdemu ludzkiemu istnieniu”. Upoważnia to — zdaniem Hopfinger — do sytuowania na jednej płaszczyźnie filmów tak z pozoru różnych, jak na przykład *Popiół i diament* i *Pętla*. Koncepcja ta ze względu na jej oryginalność, zasługuje — jak się wydaje — na bliższe przedstawienie.

Krytyka uznała, iż śmierć Maćka z *Popiołu i diamentu* jest zupełnie przypadkowa i absurdalna. Teza ta zostaje w interpretacji autorki książki obalona. Bohater, który podczas wojny dokonał w imię pewnych wartości wyboru i przyjął określone zobowiązania, musi w nowej sytuacji, chcąc pozostać tym wartościom wierny, owe zobowiązania odrzucić. Rezygnacja z nich jest również warunkiem przyjęcia innych wartości. Stoi zatem w sytuacji Różewiczowskiego „ocalonego”. Ostateczna realizacja przyjętego zobowiązania, traktowana jako spłata *moralnego* długu wobec poległych towarzyszy, dokonuje się *wbrew moralnemu* przekonaniu. W takim ujęciu śmierć Chełmickiego „jest — jak trafnie zauważa Hopfinger — rzeczywiście przypadkowa *jedynie* na poziomie fabularnym. W aspek-

cie moralnym jest dla bohatera jedynym wyjściem *na korzyść* (podkr. — J. C.)” (s. 157).

Również, co wydawać by się mogło paradoksalne, śmierć jest aktem „obrony swego istnienia” dla bohatera *Pętli*. Kuba, który egzystując w zupełnie obcym sobie świecie, przeżywa swoje wyobcowanie i osamotnienie, chce ratować siebie przed autoreifikacją. Ratunkiem tym okazuje się śmierć, rozumiana jako *wybór* (s. 157—159). Tak więc *Popiół i diament*, badany na płaszczyźnie kodu kondycji ludzkiej, nie jest, jak chciała to widzieć krytyka, filmem politycznym, *Pętla* zaś — „plakatem antyalkoholowym”.

Proponowana przez Hopfinger metoda interpretacyjna polskich adaptacji powstałych w okresie 1956—1961 doprowadziła do zakwestionowania tradycyjnego już spojrzenia na specyfikę tak zwanej „szkoły polskiej”, której doszukiwano się w przytłoczeniu człowieka przez Historię, co prowadzić miało do modelu bohatera rzekomo zrezygnowanego, poddającego się biernie siłom zewnętrznym, odczłowieczonemu.

Rzeczywiście — z omawianego punktu widzenia — dotychczasowy pogląd okazuje się nieporozumieniem. Lecz nie można zapominać, że „szkoła polska” to nie tylko problem egzystencjalny. Dlatego też sugerowane przez Hopfinger przesunięcie granic czasowych tego okresu polskiego filmu na lata dominowania w kulturze kodu kondycji ludzkiej jest propozycją zbyt upraszczającą zagadnienie. Sytuacja egzystencjalna bohatera uznana może być za *jeden* (nawet pierwszoplanowy), ale nie *jedyny* wyznacznik „szkoły polskiej”.

Przedstawiony zarys zasadniczej problematyki książki Maryli Hopfinger sugerować może dużą spójność opracowania i pełną konsekwencję wobec przyjętej perspektywy badawczej. Przegląd ten miał jednak *wydobyc* i zaprezentować najistotniejsze oraz, jak się wydaje, najciekawsze propozycje autorki, nie zaś systematycznie ukazać zawartość publikacji. W tym miejscu trzeba zasygnalizować nie najlepszy układ tomu. Rozdział I — „Literatura i film w perspektywie semiotycznej” — wprowadza w krąg zagadnień semiotycznych związanych ze wskazanymi w tytule systemami. Do spraw tych powraca autorka w rozdziale III — „Adaptacja jako przejaw relacji między literaturą a filmem. Intersemiotyczne podstawy adaptacji” — zaś kontynuacja i próba praktycznego wykorzystania postawionych tu tez zawarta jest dopiero w rozdziale V — „Poetyki i kody znaczeniowo-kulturowe”. Jaką więc funkcję pełnią rozdziały drugi i czwarty? O ile jeszcze „Przemiany filmu i jego związków z literaturą” (rozd. II), który stanowi historyczny przegląd problemu, mógłby się znaleźć w tego rodzaju pracy, jak książka Hopfinger, ale jako część wstępna, o tyle „Adaptacje filmowe utworów literackich w Polsce powojennej (do roku 1967)” (rozd. IV) znalazłyby jedynie uzasadnienie jako aneks (obok istniejącej „Adaptografii”). Zarówno bowiem przyjęta tu „tradycyjna”, statystyczna metoda ujmowania problemu adaptacji, jak i wnioski (?), do któ-

rych prowadzi, nie mają ani uzasadnienia w generalnej koncepcji pracy, ani nie znajdują w niej niemal żadnego zastosowania. Ponadto trzeba zwrócić uwagę na ten rozdział, jak też na „Adaptografię” z innego jeszcze powodu. Pominięte zostało tu (bez żadnego uzasadnienia) kilkanaście — około 10% — adaptacji³. Tak więc analiza statystyczna przeprowadzona została na liczbach nie odpowiadających stanowi faktycznemu.

Janusz Czyżyk

Młodopolskie programy i dyskusje

Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski. Wybór i opracowanie Maria Podraza-Kwiatkowska. Wrocław 1973 Ossolineum, ss. LXXXVIII+731.

1. Świadomość estetyczno-literacka okresu to twór wielowarstwowy. Historyk literatury ujawnia ją w dziele literackim (poetyka immanentna), w krytyce i twierdzeniach teoretycznych (poetyka sformułowana), w działalności instytucji literackich. Poziomem pośredniczącym wewnątrz tego układu są manifestacje programowe. Program może być różnorodnie precyzowany, ale zawsze jest to „teoretyczne uzasadnienie poglądów estetycznych, charakterystycznych dla prądu, kierunku, grupy literackiej, często ogłaszane w manifestach lub rozwijane w polemice i rozprawach krytycznych”¹. Manifest, program — to ta warstwa prądu literackiego, która ma charakter założeń normatywnych. Według Romana Ingardena, normy „postulują, domagają się realizacji pewnych stanów rzeczy”. Sformułowane przedmiotowo „stają się przepisami, wedle których należy tworzyć”. Określone podmiotowo „podają zasady oceny wartości”². Postulatywny i projektujący status programów literackich potwierdza definicja Kazimierza Wyki, wyprowadzona z doświadczeń modernizmu:

³ *Agnieszka 46*, reż. S. Chęciński (1964); *Beata*, reż. A. Sokołowska (1965); *Baza ludzi umarłych*, reż. C. Petelski (1959); *Cierpkie głogi*, reż. J. Weychert (1966); *Drugi brzeg*, reż. Z. Kuźmiński (1962); *Dwaj panowie „N”*, reż. T. Chmielewski (1962); *Gdzie jest trzeci król?* reż. R. Ber (1967); *Kontrybucja*, reż. J. Łomnicki (1967); *Miasteczko*, reż. J. Dziedzina, R. Dobraczyński, J. Łęski (1960); *Nieznany*, reż. W. Lesiewicz (1964); *Pasażerka*, reż. A. Munk (1963); *Warszawska syrena*, reż. T. Makarczyński (1956); *Zbrodniarz i panna*, reż. J. Nafeter (1963); *Żywoł Mateusza*, reż. W. Leszczyński (1967).

¹ S. Sierotwiński: *Słownik terminów literackich*. Kraków 1960, s. 99.

² R. Ingarden: *Studia z estetyki*. T. 1. Kraków 1957, s. 303.