Studia
Filmoznawcze
39
Wrocław 2018

Mariola Marczak

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski, Olsztyn

**FILMOWE CZYTANIE SZEKSPIRA.
ADAPTACJA JAKO INTERPRETACJA.
O KSIĄŻCE *LUSTRA I ECHA*.
FILMOWE ADAPTACJE DZIEŁ
WILLIAMA SHAKESPEARE'A,
RED. O. KATAFIASZ, KRAKÓW 2017, ss. 434**

DOI: 10.19195/0860-116X.39.12

Lustra i echa. Filmowe adaptacje dzieł Williama Shakespeare'a — monografia pod redakcją Olgi Katafiasz, wydana w serii „Literatura na Ekranie” redagowanej przez Alicję Helman, znacząco wzbogaca obfity już dorobek piśmienniczy poświęcony problematyce anonsowanej tytułem serii. Koncepcja tomu, jak również jej indywidualne, autorskie realizacje przekraczają granice definicyjne adaptacji jako transformacji, polegającej na dostosowaniu dzieła do potrzeb nowego medium oraz odmiennego kręgu odbiorców¹. W polskim piśmiennictwie filmoznawczym z perspektywy teoretycznej temat ten podejmowali przede wszystkim Maryla Hopfinger, która rozpowszechniła u nas rozumienie adaptacji jako przekładu intersemiotycznego², Alicja Helman oraz Marek Hendrykowski. Ten ostatni jest także autorem naj-

¹ Por. M. Hendrykowski, *Adaptacja*, [hasło w:] *idem, Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 12; M. Głowiński, *Adaptacja*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1976, s. 11; T. Miczka, *Adaptacja*, [hasło w:] *Słownik pojęć filmowych*, t. 10, red. A. Helman, Kraków 1998.

² M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław 1974; zob. W. Osadnik, *Adaptacja filmowa jako przekład*, [w:] *Kino według Alicji*, red. W. Godzic, T. Lubelski, Kraków 1995.

nowszej książki poświęconej temu tematowi pt. *Współczesna adaptacja filmowa*³. Alicja Helman zajmowała się tym tematem od dawna. Poczynając od zwięzłych, syntetycznych szkiców w „Kinie”, w tym kanonicznego opracowania dotyczącego historycznej zmienności strukturalnych modeli adaptacji filmowej⁴, po monografię pod znaczącym tytułem *Twórcza zdrada*⁵. Zasługą Helman jest własne opracowanie teorii adaptacji, której oryginalność dotyczyła przede wszystkim scharakteryzowania specyficznego modelu odbioru dzieła filmowego będącego adaptacją tekstu literackiego oraz określenie relacji między tekstem literackim a filmem, będącym jego adaptacją. Autorka uzasadniała, że jej istotą jest istnienie szczególnej więzi łączącej dzieła obu sztuk, jej konsekwencją zaś i zarazem elementem konstytutywnym są analogie występujące w strukturze dzieł obu sztuk. Prócz tego, dzięki publikacjom Alicji Helman na ten temat do polskiego piśmiennictwa filmowego, a pośrednio także do edukacji filmowej i do szerszego obiegu kulturowego wprowadzone zostały elementy światowych teorii adaptacji, przede wszystkim Dudleya Andrew, ale także Geoffreya Wagnera i Briana McFarlane’a⁶. Po jej omówieniach odniesienia do tych teorii pojawiały się w publikacjach podręcznikowych i leksykograficznych⁷. Dzięki temu w związku z filmowymi adaptacjami literatury rozpowszechniły się takie terminy, jak „transpozycja”, „zapożyczenie”, „transformacja”, „krzyżowanie” czy „transfer” i „adaptacja właściwa”⁸.

Warto przypomnieć, że dyskusje toczące się wokół zagadnienia adaptacji miały znaczenie dla kształtowania się w polskich środowiskach naukowych i kulturalnych świadomości autonomii dzieła filmowego względem dzieł innych sztuk, zwłaszcza literatury, jak też dla emancypacji samego filmoznawstwa jako dyscypliny naukowej. Gdy w latach 60. rodziło się polskie filmoznawstwo jako dyscyplina naukowa⁹, prowadzono dysputy na temat przyliterackości filmu¹⁰. Zwolennikiem tej teorii był między innymi Bolesław Włodzimierz Lewicki, z którym polemizował Aleksan-

³ M. Hendrykowski, *Współczesna adaptacja filmowa*, Poznań 2014.

⁴ A. Helman, *Modele adaptacji filmowej*, „Kino” 1979, nr 6, s. 28–30, omówienie tej kwestii także w: eadem, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań, 1998, s. 11; zob. eadem, *Adaptacja — podstawowa technika twórcza kina*, „Kino” 1998, nr 1, s. 45–49.

⁵ A. Helman, *Twórcza zdrada...*

⁶ *Ibidem*, s. 8–9.

⁷ Mam na myśli przede wszystkim bardzo popularne wśród studentów, nauczycieli i uczniów publikacje leksykograficzne, w tym przede wszystkim: J. Wojnicka, O. Katafiasz, *Słownik wiedzy o filmie*, Bielsko-Biała 2005; *Słownik filmu*, red. R. Syska, Kraków 2005; M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*.

⁸ A. Helman, *Twórcza zdrada...*, s. 8–9.

⁹ Przełomowy charakter miała wydana w 1966 r. książka pod redakcją Aleksandra Jackiewicza, *Wstęp do badania dzieła filmowego*, Warszawa 1966.

¹⁰ B.W. Lewicki, *Wprowadzenie do wiedzy o filmie*, Wrocław 1964, s. 100. Wyczerpująco zagadnienie to omówiła Małgorzata Choczaj, *O adaptacji, ekranizacji, przekładzie intersemiotycznym i innych smartwieniach teorii literatury, filmu i mediów*, „Przestrzenie Teorii” 2011, nr 16, s. 14–17.

der Jackiewicz¹¹, gorący orędownik autonomii dzieła filmowego. Bardzo mocno oddziaływał na polskie filmoznawstwo strukturalizm, którego ośrodkiem było środowisko młodych naukowców Instytutu Badań Literackich PAN z Januszem Sławińskim, Teresą Okopień-Sławińską, Michałem Głowińskim¹². Dla teorii adaptacji znaczenie miały zwłaszcza ustalenia terminologiczne twórców cytowanego już *Słownika terminów literackich* (z tego właśnie środowiska) oraz teatralna teoria dramatu Stefani Skwarczyńskiej. Ona to, zajmując się dramatem oraz jego adaptacjami scenicznymi, propagowała prawo inscenizatora jako adaptatora do twórczej swobody w sposobie wykorzystania tekstu literackiego, zastrzegając jednak, iż nie może to być samowola artysty teatru. Tym samym akcentowała kwestię wierności wobec pierwowzoru. Jako granicę nieprzekraczalną wskazywała możliwość rozpoznania literackiego dramatu w przedstawieniu teatralnym¹³. I uzasadniała owo ograniczenie związkami strukturalnymi między literackim tekstem dramatu a jego wersją sceniczną: „o owym związku koncepcji inscenizacyjnych z odnośnym tekstem dramatycznym decyduje ich swoista interakcja, nie zaś wyłącznie wola czy samowola inscenizatora”¹⁴ — pisała. Spostrzeżenie to można odnieść również do relacji między filmowymi adaptacjami a ich literackimi źródłami. Odstępstwa, zarówno tekstowe, jak i inscenizacyjne, Skwarczyńska uznawała za naturalne i twórcze, a czasem wręcz konieczne, zwłaszcza w kwestii tekstów dawnych, które miały nawiązać kontakt ze współczesnym odbiorcą. „Odchylenia idą najczęściej w kierunku — uogólniając — uwspółcześnienia dramatu w jego treściach ideowych i w artystycznej formie, zapewniając mu tym żywość poza granicami czasu jego powstania [wyr. — M.M.]”¹⁵.

Filmoznawcy oraz filmowcy od początku mocno akcentowali prawo do niezależności, więc i znacznego odstępstwa od oryginału, tym samym możliwość skrajnego odejścia od pierwowzoru. Owo poczucie wolności twórczej filmowców wobec pierwowzoru literackiego znalazło swoje odzwierciedlenie w trójdzielnych ujęciach teoretycznych (przede wszystkim Michaela Kleina i Gillian Parker oraz Geoffreya Wagnera¹⁶), w których klasyfikacja typów adaptacji powiązana była ze stopniem

¹¹ Rodzajem polemiki był redagowany przez niego cytowany tom *Wstęp do badania dzieła filmowego*, w tym zwłaszcza jego artykuł otwierający — *Uwagi o metodologii badania dzieła filmowego*; jak też *idem*, *Film jako powieść naszego wieku*, [w:] A. Jackiewicz, *Moja filмотeka. Film w kulturze*, Warszawa, 1989, s. 129–140.

¹² Wpływ strukturalizmu na kształtowanie i rozwój badań filmoznawczych w Polsce i na świecie jest tematem na osobne opracowanie. Wspominam o tym, jako że w czasie świetności tego nurtu w Polsce kształtowało się polskie środowisko filmoznawcze, a także powstawały pierwsze teorie adaptacji w naszym kraju.

¹³ Zob. S. Skwarczyńska, *O typologię dzieł sztuki teatralnej ze względu na stopień ich odchylenia od dramatycznych tekstów*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria” 1981, nr 2, s. 84–86; por. *eadem*, *Niektóre praktyczne konsekwencje teatralnej teorii dramatu*, „Dialog” 1961, nr 10.

¹⁴ S. Skwarczyńska, *O typologię dzieł sztuki teatralnej...*

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ A. Helman, *Twórcza zdrada...*, s. 8.

wierności (bliskości) wobec tekstu literackiego: od najbardziej spolegliwych wobec kształtu pierwowzoru do najbardziej swobodnych nawiązań.

Alicja Helman w *Twórczej zdradzie* przedstawiła stanowisko kompromisowe, w którym nie odmawiała adaptatorom prawa do swobody. Na podstawie badań istniejących adaptacji, realizujących w różnych wariantach rozmaite paradygmaty adaptacyjne, Helman — podobnie jak Skwarczyńska w odniesieniu do adaptacji scenicznej dramatu — wskazywała na istnienie mocnej więzi między dziełem filmowym a dziełem literackim. Zauważyła jednak, że mimo obiektywnego istnienia strukturalnych śladów owej więzi może być ona niejako „aktualizowana”, tylko gdy widz-odbiorca zna teksty obu sztuk — zarówno pierwowzór literacki, jak i dzieło filmowe, które jest jego adaptacją. Wskazała zatem na podstawową rolę mechanizmów odbiorczych.

Zaprezentowane w obszernym zbiorze studia nad filmowymi adaptacjami dzieł Williama Szekspira można potraktować jako praktyczną realizację tego rodzaju stanowiska teoretycznego. Same poddane analizie dzieła filmowe prezentują pełne niemal spektrum możliwych do zrealizowania modeli adaptacyjnych i to w najróżniejszych konfiguracjach, możliwych do opisanie z użyciem różnorodnych narzędzi metodologicznych, opartych na odmiennych podstawach teoretycznych. Poszczególne rozdziały tego opracowania są zarazem świadectwem różnego typu lektury wielu różnych tekstów Szekspira, której dokonali filmowcy, adaptując wybrane przez siebie utwory, oraz — co naturalne — świadectwem lektury tych odczytań dokonanej przez autorów niniejszego tomu.

Ambitne przedsięwzięcie Olgi Katafiasz jako redaktorki tomu, widziane w kontekście wcześniejszych publikacji poświęconych tematowi filmowych adaptacji, stanowi znaczące uzupełnienie literatury przedmiotu. Jeżeli nie można powiedzieć, że temat ten został całościowo opracowany, gdyż jest on w istocie niewyczerpywalny ze względu na bogactwo wciąż przyrastającego materiału, to w każdym razie jest on opracowany kompleksowo, gdyż cieszył się zainteresowaniem wielu autorów i wydawców. Oprócz dwóch wspomnianych książek (Alicji Helman i Marka Hendrykowskiego) ukazało się kilka monografii oraz bardzo wiele szczegółowych studiów w formie artykułów opublikowanych w czasopismach bądź w książkach zbiorowych. Zdecydowanie przeważały jednak analizy konkretnych realizacji adaptacyjnych — a zatem były to opisy modeli adaptacji, strategii adaptacyjnych bądź zestawu zabiegów adaptacyjnych zastosowanych w wypadku filmów, których punktem wyjścia był zazwyczaj określony utwór literacki¹⁷. Druga grupa opracowań dotyczyła specyfiki

¹⁷ Zob. choćby P. Skrzypczak, *Kamee, mozaiki czy horror erotyczny? Uwagi o „Widziadłe” w reżyserii Marka Nowickiego na motywach „Pałuby” Karola Irzykowskiego*, [w:] *Świat idei i lektur: twórczość Karola Irzykowskiego*, red. H. Ratuszna, Toruń 2016, s. 131–142; czy artykuły z zielonogórskiej serii „Scripta Humana” 6, *Literatura a film*, red. D. Kulczycka, M. Hernik-Młodzianowska, Zielona Góra 2016, tu na przykład szkice o *Tataraku* A. Wajdy, *Faraonie* J. Kawalerowicza, *Panu Tadeuszu* Ordyńskiego, *Łagodnej* Trelińskiego i in. Ukazały się też — dość jednak nieliczne — arty-

związanej z adaptowaniem tekstów określonego pisarza. Tu wspomnieć należy monografię Macieja Roberta poświęconą adaptacjom prozy Bohumila Hrabala (2014)¹⁸, Patrycji Włodek poświęconą Raymondowi Chandlerowi (2015)¹⁹ oraz jej artykuł na temat Tennessee Williamsa²⁰, Barbary L. Gierszewskiej o adaptacjach prozy Stefana Żeromskiego (2015)²¹, studium Michaela Goddarda o adaptacjach Witkacego²², Grzegorza Pelczyńskiego — o ekranizacji prozy Wiesława Myśliwskiego²³ czy książkę Justyny Bucknall-Hołyńskiej na temat obecności w filmie osoby i dorobku Marka Hłaski (2015)²⁴. Warto wspomnieć jeszcze artykuły Thomasa Leitcha, publikowane w „Studiach Filmoznawczych”²⁵, o ekranowym życiu Edgara Allana Poe oraz Lewisa Carrolla. Tekstów tego rodzaju jest więcej, wymieniam kilka z ostatnich lat. Trzecia, najbardziej znacząca, grupa opracowań obejmuje monografie poświęcone adaptacjom poszczególnych literatur narodowych. Przy czym część z nich opublikowana została w serii sygnowanej przez Alicję Helman (podobnie jak omawiany właśnie tom), inne zaś powstawały od niej niezależnie. W ciągu ostatnich kilku lat ukazały się monografie poświęcone ekranizacjom literatury polskiej, brytyjskiej, włoskiej, francuskiej, czeskiej, skandynawskiej, niemieckiej (niemieckojęzycznej), amerykańskiej, a nawet indyjskiej²⁶. Studia nad filmowymi oraz więcej — audiowizualnymi adapta-

kuły, których dominantą była teoria adaptacji; nie sposób jednak przy tej okazji wymienić wszystkie, zwłaszcza że nie korespondują ściśle z koncepcją omawianej książki.

¹⁸ M. Robert, *„Perelki i skowronki”: adaptacje filmowe prozy Bohumila Hrabala*, Łódź 2014. Zob. także L. Engelking, Menzel i inni: *adaptacje filmowe prozy Bohumila Hrabala*, „Konteksty Kultury” 12, 2015, nr 1, s. 105–124.

¹⁹ P. Włodek, *„Świat był przemoczona pustką”. Czarny kryminał Raymonda Chandlera w literaturze i filmie*, Kraków 2015.

²⁰ P. Włodek, *Między słumieniem a ekscysem. Tennessee Williams w amerykańskim kinie lat 90.*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 87/88, s. 160–170.

²¹ B.L. Gierszewska, *Filmowy świat według Żeromskiego*, [w:] *Stefan Żeromski. Kim był? Kim jest?*, red. Z.J. Adamczyk, Kielce 2015.

²² M. Goddard, *Cinema insatiability and impure form: Witkacy on film*, „Estetyka i Krytyka” 2013, nr 4, s. 99–107.

²³ G. Pelczyński, *Adaptacje filmowe utworów Wiesława Myśliwskiego*, [w:] *W krainie metarefleksji. Księga poświęcona profesorowi Czesławowi Robotyckiemu*, Szczecin 2015, s. 584–595.

²⁴ J. Bucknall-Hołyńska, *Marek Hłasko na ekranie. Scenariusze, adaptacje, filmowe portrety pisarza*, Poznań 2015.

²⁵ T. Leitch, *The man that wasn't used up*, „Studia Filmoznawcze” 36, 2015, s. 199–214; *idem*, *Reading like adults, performing like children: two ways of experiencing adaptations*, „Studia Filmoznawcze” 33, 2012, s. 9–28.

²⁶ *Od Mickiewicza do Masłowskiej. Adaptacje filmowe literatury polskiej*, red. T. Lubelski, Kraków 2014; *Od Jane Austen do Iana McEwana. Adaptacje literatury brytyjskiej*, red. A. Helman, B. Kazana, Warszawa 2011; *Od Boccaccia do Tabucchiego. Adaptacje literatury włoskiej*, red. A. Galkowski, A. Miller-Klejsa, Warszawa 2012; *Od Laciola do Collarda. Adaptacje literatury francuskiej*, red. A. Helman, P. Włodek, Gdańsk 2016; *Hrabal i inni. Adaptacje czeskiej literatury*, red. E. Ciszewska, E. Nurczyńska-Fidelska, Łódź 2013; *Od Ibsena do Aho. Filmowe adaptacje literatury skandynawskiej*, red. T. Szczepański, współp. L. Sokół, Gdańsk 2015; *Przestrzenie intermedialności. Adaptacje*

cjami twórczości Szekspira należą do drugiej grupy. Filmoznawcza szekspirologia też nie jest terenem dziewiczym, nietkniętym piórem badacza. Dostępne są zarówno akademickie analizy klasycznych adaptacji z szekspirowskiego kanonu, jak i omówienia utworów, w których inspiracji szekspirowskich trzeba było szukać głębiej. Z dawniejszych tekstów warto przypomnieć syntetyczne studium Iwony Kurz pod znaczącym tytułem w formie pytania (*Shakespeare uniwersalny?*²⁷) oraz monografię Sylwii Kołos *Nowe kino szekspirowskie: adaptacje sztuk Williama Szekspira w kinie lat dziewięćdziesiątych*²⁸. Wśród nowszych, oprócz licznych tekstów publicystycznych, głównie recenzji i esejów, przypomnieć trzeba studia i analizy Krzysztofa Loski o *Ranie Akiry Kurosawy*, Michała Prusaka o *Makbecie* Orsona Welleśa, Emilii Olechnowicz o *Tytusie Andronikusie*²⁹ czy wreszcie Tomasza Kowalskiego o *Opowieści zimowej* Rohmera jako filmowym nawiązaniu do *Zimowej opowieści* Szekspira³⁰.

Czym zatem wyróżnia się niniejszy tom, poświęcony adaptacjom Szekspira? Przede wszystkim wszechstronnością, zarówno jeśli chodzi o materiał poddany refleksji, jak i perspektywy badawcze, co razem tworzy rodzaj mozaikowej co prawda, ale jednak syntezy. Wyjątkowy status tej twórczości, zarówno powszechna rozpoznawalność autora, jak i znajomość jego dorobku, przynajmniej wśród elit kulturalnych świata, decyduje o skali trudności tego rodzaju opracowania. Szekspirolologii grozi bowiem albo akademizm, albo przesadna pogoń za oryginalnością lub też nadmierna „łatwość” wynikająca z narzucającego się założenia, że jest to twórczość uniwersalna³¹, która niejako automatycznie wszędzie i zawsze będzie kompatybilna z wszystkim, jakkolwiek się ją na ekranie przedstawi. Poza tym wszystko wydaje się już ustalone, znaczna część odbiorców kultury coś na temat Szekspira wie lub nawet ma wypracowaną własną opinię. Ale mierzenie się z klasykiem jest wyzwaniem inspirującym osobowości twórcze, bywa też łatwą prowokacją, by na siłę go aktualizować, pragmatycznie wykorzystywać, nie licząc się z autonomią samego dzieła. Podobne obciążenia dotyczą badaczy. Z jednej strony pojawia się wy-

literatury niemieckojęzycznej, red. K. Kupczyńska, M. Saryusz-Wolska, Wrocław 2012; *Adaptacje literatury amerykańskiej*, red. R. Syska, Kraków 2011; *Od Ramajany do Slumdog. Filmowe adaptacje literatury indyjskiej*, red. G. Stachówna, T. Szurlej, Kraków 2015.

²⁷ I. Kurz, *Shakespeare uniwersalny?*, „Dialog” 1998, nr 6, s. 93–101.

²⁸ S. Kołos, *Nowe kino szekspirowskie: adaptacje sztuk Williama Szekspira w kinie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2007.

²⁹ K. Loska, „Ran”, czyli *Szekspir po japońsku*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 87/88, s. 160–170; M. Prusak, *Teatr, radio, film: trzy odsłony Makbeta wg Orsona Welleśa*, [w:] *Orson Welles: twórczość, recepcja, dziedzictwo*, red. P. Biliński et al., Gdańsk-Sopot 2016, s. 111–118; E. Olechnowicz, „Śmierci i krwi widowisko”. „Tytus Andronikus” w filmowej adaptacji Julie Taymor, [w:] *Teatr wobec filmu, film wobec teatru*, red. E. Partyga, G. Nadgrodkiewicz, Warszawa 2015, s. 166–181.

³⁰ T. Kowalski, *Z Szekspirem w tle: „Opowieść zimowa” Erica Rohmera*, „Images” 15, 2014, nr 24, s. 295–302.

³¹ Por. I. Kurz, *op. cit.*, podkreślam znaczący znak zapytania w tytule. Autorka swoim tekstem wskazuje na niebezpieczeństwa takiej postawy.

móg przygotowania projektu złożonego, kompleksowego i kompletnego, stworzenia jakiejś syntezy uwzględniającej oczekiwania związane z kanonami światowej szekspirologii. Z drugiej — wszechstronność i frekwencyjnie rekordowa obecność dzieł nawiązujących do Szekspira w światowej kulturze grożą „wszystkoizmem”, nieskładną mieszanką z gatunku „trochę tego, trochę tamtego” — jednym słowem pracą tak bardzo niejednorodną, że niespójną. Przed koturnowością i akademizmem bronią analityków sami filmowcy, którzy bez kompleksów i w bardzo różnorodny sposób podchodzą do dorobku Mistrza ze Stratfordu nad rzeką Avon.

Opracowanie monografii poświęconej adaptacjom jego utworów było zatem wyzwaniem, ponieważ Szekspir nie jest autorem jak inni i na tę jego wyjątkowość zwracają uwagę twórcy poszczególnych analiz. Jego kulturowa „panobecność” w postaci powracających transformacji, motywów, wątków i toposów, zaczerpniętych z jego dzieł lub nimi inspirowanych w kulturach narodowych i regionalnych³² wielu konty-nentów uczyniła zeń obywatela świata w pełnym tego słowa znaczeniu. Dotykamy tu specyfiki i podstawowego waloru książki zaświadczałającej o kulturowej funkcjonalności dorobku Szekspira. Uświadamia ona w swej całości, że istotnie Szekspir wszędzie na świecie jest obecny oraz wszędzie niejako jest u siebie, wszędzie może być potraktowany jako literatura „rodzima”, albowiem doskonale, bez względu na charakter i poziom artystyczny dzieła filmowego, przyjmuje się jako narzędzie różnorodnych dyskursów mniej lub bardziej aktualnych, bieżących lub uniwersalnych. Oznacza to, że Szekspirem można filmowo wypowiadać się w różnych zakątkach świata na dowolne niemal tematy, tak wiele różnorodnych, w większości udanych realizacji zostało w *Lustrach i echach* zaprezentowanych. Jednak piszący o adaptacjach Szekspira nie przyjmują jego wyjątkowości kulturowej za fakt, lecz poddają ją krytyce w znaczeniu refleksyjnego oglądu. Pytanie o tak rozumiany uniwersalizm Szekspira można potraktować jako ukryte założenie całego tomu, którego weryfikacją są kolejne rozdziały. Kolejne istotne pytanie organizujące cały tom, a będące uzupełnieniem pierwszego brzmi: „Czy jest autorem żywym?”. Czy filmowe czytanie Szekspira jest dla współczesnego widza zajmujące, istotne, ważne, komunikacyjnie i estetycznie atrakcyjne? Jednym słowem, czy rzeczywiście można „opowiadać Szekspirem” na ekranie tak, by zainteresować współczesnego widza i zaangażować go emocjonalnie. Najbardziej reprezentatywnym tekstem jest analiza Beaty Guczalskiej dotycząca filmu Ala Pacino *Looking for Richard*, pod znaczącym tytułem *Przybliżyć Shakespeare’a zwykłym ludziom*³³, najciekawszej pod tym względem poznawczo adaptacji. Tytuł rozdziału jest cytatem, co jest znaczące, gdyż pokazuje piętrowy charakter nawiązań oraz interferencji, gdy mówimy o obecności twórczości Szekspira, i samego autora jako istotnej

³² Por. chociażby I. Brešan, *Przedstawienie Hamleta we wsi Głucha Dolna*, [w:] *Antologia współczesnego dramatu jugosłowiańskiego*, oprac. O. Lakićević, t. 1–2, przeł. E. Grabowska et al., Łódź 1988.

³³ B. Guczalska, „Przybliżyć Shakespeare’a zwykłym ludziom”. *Looking for Richard*, [w:] *Lustra i echa. Filmowe adaptacje dzieł Williama Shakespeare’a*, red. O. Katafiasz, Kraków 2017, s. 389–404.

persony we współczesnej kulturze. Tekst ów znalazł się jako koda książki — jej punkt dojścia i rodzaj puenty, która jednak tematu nie domyka, lecz niejako przegrupowuje problem badawczy i odsłania nowe pytania. Należy je postawić, jeśli we współczesnej szekspirologii oraz w badaniach nad filmową adaptacją literatury mamy pójść o krok dalej, a co ważniejsze — jeśli klasyka światowej kultury ma być nadal „społecznie użyteczna”, czyli ma ją konstytuować, a przy tym pomagać człowiekowi stawiać ważne dla niego pytania, które pomogą mu w autorefleksji lub w refleksji nad jego światem. Cały poświęcony szekspirowskim adaptacjom tom, a ten zamykający go artykuł w szczególności, pokazują, że kino oparte na jego tekstach, nawet jeśli traktują stratfordczyka bezceremonialnie, jest wielkim poligonem doświadczalnym służącym, albo mogącym służyć, uwewnętrznieniu światowej klasyki, kultury wysokiej, która owo miano uzyskała dzięki swej trwałości. Trwanie tych tekstów w przestrzeniach kultury przez wieki stało się faktem, dlatego że Szekspir w intrygujący sposób porusza tematy i problemy, stawia pytania, które ludzi ciągle obchodzą, które są sednem ludzkich skaz, dążeń, potrzeb, pragnień, wątpliwości i lęków itp. Forma omawianego filmu, hybrydy z pogranicza filmowego dokumentu i fabuły, doskonale pokazuje żmudny wysiłek związany z uprzystępnianiem trudnej formy archaicznego tekstu i odsłanianie w ten sposób zawartych w nim wręcz archetypicznych treści, bliskich każdemu człowiekowi, który zaczyna stawiać sobie metafizyczne pytania z tym najważniejszym — dlaczego? Guczalska odsłania dynamikę i dramaturgię owej formy oraz jej celowość. Z jej analizy wyłania się trójdzielna struktura narracyjna filmu Ala Pacino, dzięki której odbiorca otrzymuje klasyczny, doskonale podany tekst Szekspira, tworzący przejmujący dramat. Staje się on coraz bardziej zrozumiały, a zarazem coraz bliższy widzowi, dzięki fragmentom dokumentalnym. Jasno zostaje też postawiona kwestia aktualności Szekspira. Klasyk będzie żywy, o ile znajdą się artyści gotowi zaangażować się w jego dzieło sercem, rozumem i talentem, by ci, którym do niego daleko, też dostrzegli w nim żywy ogień.

Różnorodność zawartych w książce analiz filmowych adaptacji (głównie dramatów, ale także na przykład sonetów — analiza *Anielskich rozmów* Dereka Jarmana)³⁴ jest najlepszym dowodem na żywotność najpopularniejszego na świecie klasyka dramatu. Jednocześnie różnorodność materiału analitycznego, który ponadto pochodzi ze wszystkich okresów rozwoju sztuki filmowej, włącznie z najwcześniejszym, świadczy o tym, że kino jest doskonałym narzędziem popularyzacji i aktualizacji dzieła Szekspira. Rozumieć przez to należy zdolność niejako akomodacji historyczno-kulturowej, możliwość dostosowywania tej twórczości do różnorodnych dyskursów, zależnie od potrzeb, czasu, miejsca, środowiska, nastawienia ideowego itp., a nie jedynie zwykłą aktualność, możliwość ubierania we współczesny kostium czy przykrawania do bieżących, pragmatycznych celów. Liczy się potencjał dzieła,

³⁴ M. Kwaśniewska, „Chrzanić poezję”? *Sonety Williama Shakespeare'a* w „*Anielskich rozmowach*” Dereka Jarmana, [w:] *ibidem*, s. 361–387.

zawierający elementy uniwersalne, w sposób syntetyczny lub analityczny wyrażające problemy, emocje, dramaty, w danym, konkretnym miejscu i czasie szczególnie żywotne, dojmujące, ważne. Nabrzmiwające nastroje kontestacyjne zobrazowane zostały w współczesnionej niemieckiej wersji *Hamleta* pt. *Reszta jest milczeniem* (1959)³⁵, co wykazuje Włodzimierz Szturc, natomiast Chabrol:

Sięgając po arcydzieło Shakespeare’a [*Hamleta* — dop. M.M.] pokazał w nim siebie, swoich przyjaciół, bohaterów własnych filmów, wreszcie — artystyczny program pokolenia Nowej Fali. Innymi słowy, [...] pod pozorami adaptacji lub parafrazy dramatu, użył *Hamleta* jako instrumentu refleksji o rzeczywistości sztuki, a kreacji filmowej jako narzędzia pokoleniowego protestu³⁶,

o czym pisze Dorota Jarząbek-Wasyl. Grażyna Stachówna natomiast przekonująco uzasadnia, że nawet *masala movies* mogą „śmiało przekształcać oryginały bez gubienia ich naczelnego przesłania”³⁷, poświadczając kulturową żywotność Szekspirowskiego pierwowzoru.

To samo można powiedzieć o artykułach składających się na omawiany tom — prezentują różny poziom (nie ma w nim jednak tekstów słabych), przedstawiają różną wartość naukową, ich odmienna forma poświadcza rozmaite podejścia badawcze, odmienne metodyki. Jedne są tekstami analitycznymi, inne — historycznofilmowymi, wartościowymi ze względu na udostępnienie nieznanych bliżej faktów na temat na przykład pierwszych adaptacji dramatów Szekspira lub skandynawskiego pierwowzoru historii *Hamleta*³⁸. Nie sposób w krótkim tekście oddać sprawiedliwość choćby tylko najbardziej wartościowym pracom, a są w tym tomie naprawdę odkrywcze. Wszystkie jednak razem tworzą szczegółową mapę pól eksploracji literackiego dorobku pisarza i możliwości poznawczych oraz artystycznych kina jako sztuki czulej na brzmienia swojego czasu. Ujawniają kulturową produktywność dorobku Williama Szekspira jako źródła toposów, fabuł, postaci, inspiracji owocnych interpretacyjnie i poznawczo metafor itp. Reprezentatywne są zwłaszcza teksty Tomasza Kowalskiego o filmie Toma Stopparda *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją*³⁹ (1990) oraz Alicji Helman na temat filmu *Banquet: 100 dni cesarza*⁴⁰, ale i wiele innych, składających się na tę monografię. Dociekliwi badacze, podąża-

³⁵ Zob. W. Szturc, *Hamlet w ruinach niemieckiej cywilizacji*. „*Reszta jest milczeniem*” Helmuta Käutnera, [w:] *ibidem*, s. 70.

³⁶ D. Jarząbek-Wasyl, *Doświadczenie wewnętrzne Yvana Lesurf*. „*Ofelia*” Claude’a Chabrola, [w:] *ibidem*, s. 76.

³⁷ G. Stachówna, *Shakespeare jedzie do Bollywood*, [w:] *ibidem*, s. 185.

³⁸ S. Kołos, *Amléd vs. Hamlet, czyli zwycięstwo duńskiego księcia*. „*Księżę Jutlandii*” Gabriela Axela, [w:] *ibidem*, s. 127–140.

³⁹ T. Kowalski, *Kadry zza kulis Hamleta*. *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją* Toma Stopparda, [w:] *ibidem*, s. 109–125.

⁴⁰ A. Helman, *Maski i twarze*. „*Banquet: 100 dni cesarza*” Xiaoganga Fenga, [w:] *ibidem*, s. 155–174.

jąc za twórczymi, poszukującymi artystami, pokazują, że Szekspir może być także materiałem na filmowy eksperyment, zawierający w sobie potencjał terapeutyczny (Katarzyna Fazan *Inscenizować i (nie) karać. „Cezar musi umrzeć” Tawianich jako więzienne objawienie sztuki*⁴¹). Uzmysławiają, w jakim stopniu filmowa adaptacja jest interpretacją literatury, współczesnym „czytaniem Szekspira”.

W tak obszernej książce nie obyło się bez błędów o charakterze redakcyjno-korektorskim zapewne, jak na przykład w przypisie 12 ze s. 284 — tu *Problemy poetyki Dostojewskiego*⁴² stały się *Problemem poetyki Dostojewskiego*. Na s. 356 błędnie zapisano nazwy postaci z *commedia dell'arte* jako „comico innamorato” i „comica innamorata” zamiast „innamorato” oraz „innamorata”; na s. 150 pojawił się błąd ortograficzny. Dostrzegłam też potknięcia stylistyczne i składniowe (na przykład s. 161, 356), zakłócające logikę wypowiedzi. O jakości książki decydują jednak nie potknięcia, lecz jej wartość merytoryczna (ta jest bezsporna), to, co wnosi do zasobu współczesnej nauki i szeroko rozumianej humanistyki. Z perspektywy czytelnika bardziej jeszcze — moim zdaniem — liczy się pasja poznawcza i zaangażowanie w temat w połączeniu z dobrym warsztatem. Po lekturze książki przygotowanej przez Olę Katafiasz z przyjemnością konstatuję, że te możemy odnaleźć w tekstach badaczy zarówno doświadczonych, jak i młodych⁴³, a jak wynika z teorii adaptacji Alicji Helman — ostatecznie liczą się kompetencje odbiorcze.

FILM READING OF SHAKESPEARE. ADAPTATION AS INTERPRETATION

Summary

The text is a review of a book entitled *Lustra i echa. Filmowe adaptacje dzieł Williama Shakespeare'a* (*Mirrors and Echoes. Film Adaptation of William Shakespeare's Works*) edited by Olga Katafiasz. The monograph is a compilation of studies and essays prepared by filmologists, theatre studies and culture studies scholars referring to various film adaptations of William Shakespeare's works. At the beginning the reviewer reminds film theories concerning film adaptation and the output of filmology on the topic of film adaptations of Shakespeare's works. The author situates the book in view within the map of past and update researches of both types and evaluates their quality as a part of them. She underlines that the variety of points of view and research approaches to Shakespeare himself and to his oeuvre in Olga Katafiasz's elaboration highlight the distinctive place of Shakespeare in nowadays culture, including pop-culture. Moreover, the variety of scholar and artistic approaches to the master from Stratford reveals also cognitive and creative abilities of film art and makes clear cultural productivity and actuality of Shakespeare. The latter means first of all possible achievement of historical and

⁴¹ K. Fazan, *Inscenizować i (nie) karać. „Cezar musi umrzeć” Tawianich jako więzienne objawienie sztuki*, [w:] *ibidem*, s. 193–211.

⁴² M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970.

⁴³ Zob. doskonały tekst D. Głównia, „Burza” w kosmosie. „Zakazana planeta” jako gatunkowa trawestacja *Shakespeare'a*, [w:] *Lustra i echa...*, s. 245–265.

cultural accommodation to different discourses as well as of being a tool of update cultural communication. Namely in Marczak's opinion *Mirrors and Echoes...* provides a practical implementation of the film theory of adaptation as interpretation of the source text and endeavors to be a response to those who ask whether Shakespeare remains a vivid author, delivering important questions and important answers for human beings of 21st century.