Studia
Filmoznawcze
30
Wrocław 2009

Patrycja Włodek

MICHAEL WINTERBOTTOM I KLASYCY

Znajomość najsłynniejszych filmów Michaela Winterbottoma, takich jak *Na tym świecie* (*In This World*, 2002), *Droga do Guantanamo* (*Road to Guantánamo*, 2006) czy *9 Songs* (2004), raczej nie narzuca skojarzenia osoby reżysera z klasykami angielskiej literatury – Laurence'em Sterne'em i Thomasem Hardym. Tym, co łączy ich wszystkich, jest łamanie konwencji swoich czasów i epok, oraz wyzwania rzucane odbiorcom. Mimo to zestawienie tych nazwisk może wydawać się zaskakujące. Okazuje się jednak, że obaj pisarze, osiemnasto- i dziewiętnastowieczny, mają wiele wspólnego z reżyserem przełomu dwóch kolejnych stuleci. Prozatorskie eksperymenty Sterne'a z narracją w powieści *Życie i myśli JW pana Tristrama Shandy* pozwalają na żartobliwe mówienie o „postmodernizmie, zanim jeszcze wynaleziono modernizm"[1]. Z kolei Hardy w każdej ze swych powieści sprzeciwiał się obłudzie wiktoriańskiego społeczeństwa, w wyniku czego on sam i jego książki stały się ofiarą ostrych ataków oraz bojkotu czytelni i wypożyczalni. W konsekwencji Hardy obraził się i porzucił prozę na rzecz poezji. Winterbottom w piętnastu filmach kinowych, nakręconych w ciągu zaledwie trzynastu lat (*Butterfly Kiss*, 1995 – *Genua. Włoskie lato*, 2008)[2], wielokrotnie poddawał krytyce społeczeństwo Zachodu i rządzący nim podział na uprzywilejowanych i wykluczonych, co czyni go spadkobiercą Hardy'ego. Jednocześnie reżyser nieraz ujawnił fascynację kinem jako medium, potrzebę eksperymentowania, zabawy formą i konwencją, co z kolei zbliża go do Sterne'a.

Wśród filmów zrealizowanych przez Winterbottoma jest kilka, które mają źródło w literaturze. *Aleja snajperów* (*Welcome to Sarajevo*, 1997) powstała na podstawie *Historii Nataszy*, autobiograficznej powieści dziennikarza Michaela Nicholsona; *9 Songs* jest luźno inspirowane niektórymi wątkami *Platformy* Michela Houellebe-

[1] „It was postmodern, before there was any modern to be post about"; cytat ze ścieżki dźwiękowej filmu *Tristram Shandy. Wielka bujda* (2005), reż. Michael Winterbottom.

[2] Trzy kolejne filmy – *Murder in Samarkand* (2008), *The Killer Inside Me* (2010) i *Seven Days* (2012) – są obecnie w fazie realizacji.

© for this edition by CNS

cqa; źródłem *Ceny odwagi* (*A Mighty Hearth*, 2007) była książka Marianne Pearl i Sally Crichton *A Mighty Heart: The Brave Life and Death of My Husband Danny Pearl*. Jednak wydaje się, że wpływ literatury na kino Winterbottoma ma znaczenie większe i warte rozważenia dopiero w wypadku przeniesienia na ekran trzech pozycji z angielskiej klasyki. *Więzy miłości* (*Jude*, 1996) powstały na podstawie *Judy nieznanego*, *Królów życia* (*The Claim*, 2000) nakręcono w oparciu o *Burmistrza Casterbridge*. Autorem obu tych książek jest Thomas Hardy. Natomiast pierwowzorem *Tristrama Shandy. Wielkiej bujdy* jest powieść *Życie i myśli JW pana Tristrama Shandy* Laurence'a Sterne'a. Wymienione filmy Winterbottoma to nie tylko przykłady znakomitego kina, ale też – rozpatrywane właśnie jako adaptacje – wdzięczny materiał do analizy, zarówno ze względu na czas, w którym powstały, jak i sposób potraktowania materiału literackiego przez jednego reżysera. Z łatwością można analizować je w kontekście licznych typologii adaptacji na tle innych podobnych dzieł, a także pod kątem „wierności" oryginałowi – zagadnienia poruszanego chyba najczęściej, gdy mowa o związkach literatury i kina. Wspomniane trzy filmy Winterbottoma w modelowy wręcz sposób poddają się klasyfikacjom. *Więzy miłości*, jako dość „wierna" adaptacja, byłyby więc np. transpozycją według Geoffreya Wagnera i krzyżowaniem według Dudleya Andrew, *Królowie życia* – dość swobodnie traktujący pierwowzór (przede wszystkim zmiana miejsca i czasu akcji) – komentarzem według Wagnera, *Tristram Shandy*..., który w pewnym momencie w ogóle odchodzi od powieści, analogią według Wagnera i „potraktowaniem oryginału jako surowej materii, okazją do stworzenia odrębnego dzieła" według Michaela Kleina i Gillian Parker[3]. Nie chodzi jednak przecież o mechaniczne etykietowanie, nawet tak bardzo kuszące jak w wypadku Winterbottoma, który realizując te trzy adaptacje, zaprezentował trzy odmienne, wzorcowe metody podejścia do materiału literackiego. Istotne jest to, że dla tego reżysera – w przeciwieństwie do np. Jamesa Ivory'ego – to nie literatura oraz (różnie rozumiana) wierność pisarzowi i jego dziełu są najważniejsze. Tym, co charakteryzuje podejście Winterbottoma, nie jest bowiem przywiązywanie nadmiernej wagi do faktu adaptowania. Sięga on po takie powieści, które w jakiś sposób odpowiadają jego sposobowi postrzegania świata i wpisują się w uniwersum twórcze reżysera, zawsze stawiane przez niego na pierwszym miejscu.

MODA NA KLASYKĘ

W wypadku *Więzów miłości*, najwcześniejszego ze wspomnianych filmów, istotny jest moment jego powstania, czyli rok 1996. To właśnie w latach dziewięćdziesiątych brytyjska i amerykańska klasyka literacka powróciła do łask filmowców, zaczęła

[3] A. Helman, *Dziesięć tez na temat filmowej adaptacji literatury*, [w:] *Wokół adaptacji filmowej*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Z. Batka, Łódź 1997, s. 14.

© for this edition by CNS

cieszyć się szczególnym zainteresowaniem i zapoczątkowała trwającą do dziś serię adaptacji zarówno kinowych, jak i telewizyjnych (przede wszystkim produkcje BBC). Zauważalna jest wręcz moda na sięganie po powieści takich autorów, jak Henry James, William Thackeray, Edith Wharton, siostry Charlotte i Emily Brontë, E.M. Forster, Virginia Woolf, a przede wszystkim Jane Austen. Taka popularność, zwłaszcza dziewiętnastowiecznej prozy, według wielu krytyków[4] wskazywać może na rosnącą nostalgię za przeszłością, której obraz w kinie nie tylko zostaje pokazany z perspektywy współczesnej, ale jest wręcz życzeniowy[5]. Oznacza to, że filmy odpowiadają na społeczne oczekiwania i oferują eskapistyczny obraz lepszego, prostszego i szczęśliwszego świata. Historia i minione epoki przedstawiane w kinie są „ulepszone" i niejednokrotnie pozbawione tego, co z punktu widzenia nowoczesnego odbiorcy wstydliwe, złe, niewłaściwe i politycznie niepoprawne. Za przykład takiego podejścia często uważa się sztandarowe dla nurtu kina dziedzictwa (*heritage films*) adaptacje spod znaku Merchant Ivory Productions, autorstwa tria Ismail Merchat – James Ivory – Ruth Prawer Jhabvala. Historie z życia wyższych klas opowiadane są tu w pięknych kostiumach i w stylowych sceneriach, znaczny nacisk jest położony na wizualną stronę dzieła jako główne źródło przyjemności. Oczywiście taka interpretacja adaptacji klasyki pozostaje sporna i nieco jednostronna, zwłaszcza jeśli zwróci się uwagę na ironiczne i krytyczne przesłanie takich dzieł, jak *Pokój z widokiem* (*Room with the View*, 1985, reż. James Ivory). Jednak przyglądając się chociażby adaptacjom powieści Austen, rzeczywiście można zauważyć tendencję filmowców nie tylko do upiększania przeszłości, ale i wprowadzania anachronizmów. Nadmierne radykalizowanie społecznych poglądów pisarki niewątpliwie jest nadużyciem, niezależnie od tego, co Austen faktycznie opisuje w swoich książkach. Może też służyć jako usprawiedliwione dla zajmowania się miłostkami i przeżyciami nastoletnich panien, w hierarchii filmowej zazwyczaj plasowanych nisko i – niekoniecznie słusznie – uważanych za banalne. Przykładami takiego unowocześniania poglądów pisarki i stworzonych przez nią postaci mogą być *Duma i uprzedzenie* (*Pride and Prejudice*, 1995) Simona Langtona i Joego Wrighta (2005), a zwłaszcza *Mansfield Park* (1999) Patricii Rosemy. Słynna serialowa wersja *Dumy i uprzedzenia* z roku 1995 dodaje związkowi Elizabeth (Jennifer Ehle) i Darcy'ego (Colin Firth) erotyzmu zdecydowanie nieobecnego w książce. Wzajemny pociąg seksualny podkreślony jest m.in. poprzez wprowadzenie sceny, w której okryty mokrą koszulą Darcy idzie przez park w Pemberly. Uwypuklony jest też fakt, że Elizabeth i Darcy są sobie równi, niezależnie od różnic w hierarchii społecznej i towarzyskiej. Jeszcze dalej idzie Joe Wright w swoim filmie z 2005 roku. Elizabeth Bennet w wykonaniu Keiry Knightley jest bowiem dziewczyną niezależną i przez to bliską publiczności z XXI wieku, omalże spadkobierczynią i beneficjentką zdobyczy ruchu feministycznego. „Nie musi walczyć o równouprawnienie w kwestiach płci ani pozycji społecznych, lecz oczekuje go, reagując złością, gdy

[4] Zob. I. Whelehan, *Adaptations: The Contemporary Dillema*, [w:] *Adaptations. From Text to Screen, Screen to Text*, red. D. Cartmell, I. Whelehan, London 1999.

[5] Tamże, s. 12.

© for this edition by CNS

się jej odmawia”[6]. W nadawaniu nowych znaczeń powieściom Jane Austen najdalej posuwa się Patricia Rosema, m.in. całkowicie zmieniając charakter głównej postaci. Fanny (Frances O’Connor), z panny niezbyt rozgarniętej, ale dobrej i posłusznej, zostaje przekształcona w inteligentną, samoświadomą i zbuntowaną kobietę. Ponadto film odnosi się wprost do seksualności bohaterów, a co najważniejsze, dezawuuje też wspaniałość Imperium Brytyjskiego. Uświadamia bowiem odbiorcom, że przynajmniej część z owych słynnych „kilku tysięcy funtów dochodu rocznie” pochodziła z interesów prowadzonych w koloniach.

Przyglądając się takim interpretacjom powieści Austen, trudno uwierzyć, że w Anglii często jest ona uznawana za ikonę zachowawczości[7], a jedna z pierwszych z serii adaptacji, *Rozważna i romantyczna* (*Sense and Sensibility*, 1995) Anga Lee, jest odczytywana również jako film przywracający autorkę konserwatywnemu brytyjskiemu dziedzictwu, mimo pozorów radykalnego odczytania[8]. Chociaż bowiem racje uczuć reprezentowane przez Marianne (Kate Winslet) zostają w porównaniu z powieścią dowartościowane, a niesprawiedliwość wobec kobiet wyrażona głosem najmłodszej z sióstr, Margaret (Emilie François), to triumf nadal odnosi oparta na rozwadze tradycjonalistyczna postawa Elinor (Emma Thompson), a radykalne poglądy unieważnione, ponieważ wygłasza je dwunastoletnie dziecko.

WIĘZY MIŁOŚCI

Na tym tle zdecydowanie wyróżniają się *Więzy miłości*, drugi film kinowy Winterbottoma, zrealizowany rok po *Rozważnej i romantycznej* Anga Lee i serialu BBC *Duma i uprzedzenie*. Wybór powieści *Juda nieznany* z całą pewnością nie był jednak motywowany zapotrzebowaniem publiczności i rynku na jeszcze jeden, pieczołowicie zrealizowany i znakomicie zagrany dramat miłosny z akcją umiejscowioną w sielskiej przeszłości. Również książka Thomasa Hardy’ego to nie kolejna, jeszcze niesfilmowana dziewiętnastowieczna powieść, której adaptacja mogłaby reprezentować nurt kina dziedzictwa. Jak przyznał sam Winterbottom, *Juda nieznany* był ulubioną lekturą jego młodości[9], której temat – oskarżenie wymierzone w surowość i hipokryzję norm społecznych – znakomicie wpisuje się w całokształt twórczości reżysera. Hardy opisał historię prostego chłopaka Jude’a Fawleya (Christopher

[6] C. Geraghty, *Now a Major Motion Picture. Film Adaptations of Literature and Drama*, New York, 2008, s. 39.

[7] J. North, *Conservative Austen, Radical Austen*, [w:] *Adaptations. From Text to Screen, Screen to Text*, s. 48.

[8] Tamże, s. 38.

[9] G. Bedell, *A Winterbottom’s Tale*, “The Observer”, 1 lutego 2004; www.britmovie.co.uk/forums/directors-film-crew/1132-winterbottom-s-tale.html

© for this edition by CNS

Eccleston), któremu społeczeństwo odmawia spełnienia dwóch największych pragnień w życiu: kształcenia się, ponieważ jest on człowiekiem pracy, oraz miłości – ze względu na obłudną obyczajowość. Podejmując taki temat, Winterbottom bynajmniej nie idzie śladem wyznaczonym przez sztandarowe adaptacje powstałe w latach dziewięćdziesiątych.

Więzy miłości nie są zatem dziełem sentymentalnym, odsyłającym widza do wyidealizowanej przeszłości, choć po dokonaniu odpowiednich zmian w fabule i uczynieniu z niej klasycznego melodramatu – historii kochanków rozdzielonych przez okoliczności – niewątpliwe byłoby to możliwe. Jednak u Winterbottoma nawet użycie takich chwytów, jak tablice z nazwami miejsc akcji, które – podobnie jak w *Pokoju z widokiem* – oddzielają poszczególne epizody, nie przynosi ze sobą atmosfery nostalgii, którą dodatkowo mogłyby podkreślić sceneria i kostiumy. Elementy te w żadnym momencie nie są użyte jako ozdobniki kadru, wręcz przeciwnie – podkreślają nędzę losu bohaterów, ciągle przypominają, że *Więzy miłości* to surowy film o prozie dnia codziennego. We wszystkich scenach rozgrywających się na wsi pomiędzy Jude'em a jego niekochaną narzeczoną Arabellą (Rachel Griffiths) sielskość widoków jest stale rozbijana. Para poznaje się na zielonej łące, nad piękną rzeką, jednak dziewczyna przyciąga uwagę chłopaka, rzucając w niego organem patroszonej przez siebie świni. Bohaterowie po raz pierwszy kochają się w chlewie, a już po ich ślubie scena sprawiania mięsa przez Arabellę przypomina nie tylko o fizycznym wymiarze trudów życia, ale też podkreśla różnice w aspiracjach życiowych małżonków. Nie chodzi jednak o akcentowanie różnic między nieszczęśliwym małżeństwem Jude'a a związkiem z Sue Bridehead (Kate Winslet), jego prawdziwą miłością. Nie ma tu przeciwstawienia brzydoty i piękna. W całym filmie wiele jest kadrów uderzających fizjologiczną dosłownością, chodzi zarówno o wspomniane już zarzynanie świni, jak i sceny miłosne. Szczególnie wyrazista jest drastyczność, z jaką pokazano narodziny pierwszej córki Sue i Jude'a, i późniejsze odnalezienie przez bohaterów ciał ich wszystkich dzieci, powieszonych z rozpaczy i biedy przez najstarszego braciszka.

Wszystkie te zabiegi są zdecydowanie bardziej charakterystyczne dla twórczości Winterbottoma niż dla tradycji brytyjskiego dramatu kostiumowego. Brakuje tu nasyconych kolorów, ukazanych z rozmachem i urzekających widoków, pięknych kostiumów. W *Więzach miłości* barwy są przytłumione, ciemne i ponure, wręcz brudne, dominuje monochromatyzm szarości i zgniłych zieleni, a pierwsza scena – zasiewania ogromnego, zaoranego pola – sfilmowana jest w czerni i bieli, sugerując przygnębiający nastrój całego filmu. Duża część akcji toczy się jesienią i zimą, pada więc śnieg i deszcz, drogi są zabłocone, krajobrazy brzydkie. Również miasta i wioski są szare i nieprzyjazne, a domy i pokoje zgrzebne. Stroje są znoszone i wraz z *mise-en-scène* podkreślają życiową kondycję bohaterów-biedaków, którym wszystko po kolei jest w życiu odmawiane, tak jak w słowach wypowia-

© for this edition by CNS

danych w książce przez Sue: „Coś poza nami powiada nam: «Nie będziesz». Najpierw mówiło: «Nie będziesz się uczyć». Potem mówiło: «Nie będziesz pracować». A teraz mówi: «Nie będziesz kochać»”[10]. Warto zauważyć, że główny akcent opowieści nie został położony na romans. Winterbottom nie zastosował zatem żadnego z chwytów typowych zarówno dla adaptacji klasyki powstających w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, jak i dla wcześniejszego przenoszenia prozy Hardy'ego na ekran. Wizualnie zachwycającą *Tess* (1979) Romana Polańskiego właściwie należałoby nazwać melodramatem. Wątek nieszczęśliwej miłości zepchnął bowiem na daleki plan bardzo w książce wyraźny, miejscami wręcz ostentacyjny, element krytyki społecznej.

Wszystkie wspomniane zabiegi zgodne są natomiast z duchem i wymową powieści Hardy'ego. Pisarz odmalował doskonale sobie znany świat rządzony przez determinujące los człowieka niesprawiedliwe normy i wartości narzucane przez społeczeństwo. Już sam tytuł, a zarazem imię głównego bohatera zapowiadają gorycz niepowodzeń i rozczarowań, święty Juda jest bowiem patronem spraw beznadziejnych. Takie właśnie są dążenia Jude'a, który obdarzony niespotykanymi w swym środowisku ambicjami, żądzą wiedzy, fantazją, jest również jedynym, który nie dostrzega, że niskie urodzenie i bieda z góry i raz na zawsze ustalają jego pozycję społeczną i ściśle określają możliwości życiowe. Jude nie może spełnić marzeń o edukacji, ponieważ dla rektora i uczonych uniwersytetu w Chrisminster (w powieści zakamuflowany Oksford) jest prostym wiejskim chłopakiem, robotnikiem – „pracującym człowiekiem, który większe ma szanse na odniesienie sukcesu [...] poprzez swoją pracę, a nie studia”[11]. Wiara, że dyplom uczelni „to stempel świadczący o wartości człowieka”[12], jest jego przekleństwem, natomiast prawdziwa wartość i determinacja nie grają żadnej roli i nie znajdują zrozumienia. Ludzie równi i życzliwi Jude'owi, kamieniarze, z którymi pracuje, nie pojmują jego ambicji, wykształceni odrzucają go i wyśmiewają. Wielką tragedią Jude'a jest to, że jedyna osoba, która w pełni go rozumie, jedyna, z którą chce i powinien być, z którą łączą go więzy miłości, to Sue, odebrana mu przez społeczne przesądy i hipokryzję epoki wiktoriańskiej. Nie może z nią żyć w powszechnie akceptowanym związku, ponieważ oboje pozostają w nieszczęśliwych, ale niemożliwych do rozwiązania małżeństwach.

W swoich powieściach Hardy bardzo otwarcie rozprawiał się z tym, co uznawał za niesłuszne, złe i obłudne w wiktoriańskim społeczeństwie. Stawiał pewną diagnozę, nie dawał jednak ani nawet nie poszukiwał rozwiązania problemów społecznych, które tak krzywdzą jego bohaterów. Pisarz po prostu zgłaszał gorzki sprzeciw. Jest to kolejny element łączący dzieła jego i Winterbottoma. Oś twórczości obu autorów wyznacza bowiem temat niesprawiedliwości społecznej, a także samotna

[10] T. Hardy, *Juda nieznany*, przeł. E. Kołaczkowska, Warszawa 1963, s. 394.
[11] Cytat ze ścieżki dźwiękowej filmu.
[12] T. Hardy, dz. cyt., s. 14.

© for this edition by CNS

walka człowieka z przeciwnościami losu. Postawę obu twórców cechuje głębokie współczucie dla bohaterów i pewna bezradność, przejawiająca się w świadomości, że mimo sprzeciwu wobec powszechnych na świecie podziałów na „lepszych" i „gorszych" naprawa systemu społecznego jest trudna lub niemożliwa. Patrząc na cały dorobek reżysera, można zatem zauważyć, że *Juda nieznany* nie jest tu potraktowany jedynie jako powieść opisująca pewien moment w historii, którego surowe reguły moralne są zamkniętym rozdziałem zakończonym śmiercią królowej Wiktorii czy upadkiem Imperium Brytyjskiego. Winterbottom nie podziela bowiem wyrażonej w powieści nadziei, że „[...] z czasem każdy będzie tak odczuwał jak my. Tylko my wyprzedzamy trochę naszą epokę...[13], a także, że „czasy nie dorastały do nas dojrzałością! Nasze zapatrywania wyprzedzały je o pięćdziesiąt lat"[14]. Interesujące jest to, że w świecie stworzonym w filmach Winterbottoma te słowa nie nabierają aktualności ani w odniesieniu do barier społecznych, ani do związków miłosnych. W nowoczesnym społeczeństwie podziały klasowe wykraczają poza granice krajów i przenoszą się na relacje między narodami, będąc konsekwencją kolonializmu i imperializmu, również brytyjskiego. W kwestii podziału przywilejów (opowieści o uchodźcach: *Aleja Snajperów*, *Na tym świecie*) to przestrzeń geograficzna jako miejsce narodzin człowieka przejmuje rolę dawnej przestrzeni społecznej. Pomimo wyzwolenia obyczajowego (pokazanego w *24 Hour Party People*, 2002; *9 Songs*) w wizji świata prezentowanej przez Winterbottoma system społeczny zawsze też będzie sprawował kontrolę nad związkami emocjonalnymi i seksualnymi między ludźmi. *Kodeks 46* (*Kode 46*, 2003) to opowieść o miłości analogiczna do ukazanej w *Więzach miłości*, z tą różnicą, że jej akcja rozgrywa się w niedalekiej przyszłości. W ten sposób historia Jude'a i Sue staje się jednym z rozdziałów w wielkiej historii niesprawiedliwości i cierpienia. Świat bowiem przechodzi rewolucje – obyczajowe, kulturalne, związane z unowocześnianiem (ukazane w *Królach życia*), lecz jednocześnie nie zmienia się pod względem hipokryzji, kłamstwa i ich absurdalnej kontroli nad ludźmi. Co więcej, takie ujęcie powieści Hardy'ego było możliwe bez uaktualniania jego poglądów i zmieniania znaczenia jego książek, jak dzieje się często w wypadku Jane Austen.

KRÓLOWIE ŻYCIA

Drugą książką Thomasa Hardy'ego, po którą sięgnął Winterbottom, jest kilkakrotnie wcześniej filmowany *Burmistrz Casterbridge*. *Królowie życia* to raczej luźne przeniesienie na ekran fabuły powieści, zdecydowanie różniące się od wiernych – zarówno literze, jak i duchowi literackiego pierwowzoru – *Więzów miłości*. Motywacją

[13] T. Hardy, dz. cyt., s. 335.
[14] Tamże, s. 467.

© for this edition by CNS

powstania *Królów życia* była dla reżysera chęć przedstawienia historii toczącej się w czasie gorączki złota w Kalifornii, która jednocześnie ukazałaby postęp cywilizacyjny, związany z powstawaniem kolei transkontynentalnej. Tym, co pociągało reżysera w takim umiejscowieniu akcji, było rzucone bohaterom moralne wyzwanie. Pojawiali się oni i egzystowali w samym środku pustkowia, na jeszcze dzikim i niezasiedlonym terenie, gdzie mogli podejmować decyzje w żaden sposób niezwiązane ze społecznymi konwenansami, a jedynie tym, co dobre i złe w najbardziej podstawowym sensie[15]. Z powieści Hardy'ego, rozgrywającej się w pierwszej połowie XIX wieku w angielskim hrabstwie Wessex (czyli rzeczywistym Dorset), zaczerpnięta została sama fabuła, na podstawie której reżyser stworzył własną opowieść. Niezmieniona pozostała sytuacja wyjściowa, w której dwudziestokilkuletni główny bohater, Michael Henchard w powieści i Daniel Dillon (Peter Mullan) w filmie, sprzedaje swoją żonę i kilkumiesięczną córkę przypadkowo spotkanemu mężczyźnie. Jednak okoliczności i motywacje są już odmienne w oryginale i adaptacji. Henchard to człowiek o trudnym charakterze, który upija się i dokonuje „transakcji" na oczach wielu świadków. Dillon jest poszukiwaczem złota, pionierem opętanym chciwością jak wielu innych. Oddaje więc Elenę (Nastassja Kinski) i Hope za kilka grudek złota i działkę, na której je wydobyto. Wymiana ta dokonuje się w śnieżnym pustkowiu, na którym Dillon – dręczony wyrzutami sumienia, lecz pozbawiony możliwości odwrócenia uczynionego zła – przez wiele następnych lat buduje *swoje miasto*: Kingdom Come. W obu wersjach żona i córka po dwóch dekadach odnajdują prawowitego męża i ojca, następuje ponowny ślub, ciężko chora kobieta umiera, a Henchard/Dillon po paśmie sukcesów (Henchard zostaje burmistrzem tytułowego Casterbridge) ponosi dotkliwą porażkę. Jej przyczyną jest młodszy mężczyzna, Farview/Danglish (Wes Bentley), który zabiera bohaterowi wszystko: miasto, miłość córki, a przede wszystkim ukazuje – choć nieświadomie – całą nędzę jego życia, która wynika z jednej, podjętej pod wpływem alkoholu/impulsu decyzji.

Filmowy Dillon do pewnego stopnia jest przeciwieństwem książkowego Hencharda, jednocześnie stając się bardziej podobny do postaci typowych dla kina Winterbottoma. O ile czyn Hencharda i niemożność jego późniejszego naprawienia – mimo okazji danej mu przez los – wynika z charakteru bohatera, jego porywczości, skłonności do alkoholu, egoizmu, o tyle Dillon jest w dużo większym stopniu ofiarą okoliczności zewnętrznych. Sprzedaje rodzinę pod wpływem chwilowego szaleństwa, prawdziwej *gorączki złota*, a po latach faktycznie walczy o odkupienie win. Ważnym, jeśli nie najważniejszym elementem zadośćuczynienia jest dzieło jego życia – Kingdom Come, i to w dużo większym stopniu niż Casterbridge dla burmistrza Hencharda. Hardy zdaje się więc portretować człowieka, którego charakter się nie zmienia, który przez całe życie miota się i (niejednokrotnie świa-

[15] S. Applebaum, *Winterbottom: The Claimant*, Netribution 2001, http://www.netribution.co.uk/features/interviews/2001/michael_winterbottom/2.html.

© for this edition by CNS

domie) popełnia te same grzechy. Winterbottom natomiast wpisuje Dillona w galerię „swoich" bohaterów: człowieka, który walczy z przeciwnościami, ale przegrywa – w tym wypadku z obojętnym losem. Dillon – tak jak Jude z *Więzów miłości* – całe życie ponosi konsekwencje jednej, pochopnej decyzji (w wypadku Jude'a jest to nieprzemyślane małżeństwo). Osiągnięcia Dillona – miasto i bogactwo, w imię których skazał się na samotność – okazują się nic niewarte, również dlatego, że nie jest im dane przetrwać. Wyznaczana przez Danglisha trasa kolei transkontynentalnej, warunek nie tylko rozwoju, ale wręcz istnienia osady, przebiegnie kilka wzgórz dalej, skazując Kingdom Come na zagładę. W finale Dillon dokonuje ostatecznego aktu zniszczenia połączonego z autodestrukcją – podpala swoje miasto. Nie może się powieść próba stworzenia nowego ładu w miejscu, w którym zaprzeczono wszelkim prawom moralnym. Nadrobienie straconych lat okazuje się niemożliwe, nawet jeśli Dillon uzyskuje wybaczenie córki i żony. Danglish związuje się z Hope (Sarah Polley) i odchodzą razem, aby gdzie indziej budować nowe życie. *Królowie życia* są tym filmem Winterbottoma, w którym akcent położony jest na krzywdę uczynioną człowiekowi przez siebie samego, a nie społeczeństwo. Istotne jest to, że w *Burmistrzu Casterbridge* bohater sprzedaje rodzinę w dziewiętnastowiecznej Anglii, ojczyźnie norm i konwenansów. Do transakcji dochodzi przy świadkach, tak więc, mimo wątpliwej kondycji moralnej tych ludzi, można mówić o przyzwoleniu społecznym, a także o zgodzie sprzedanej żony. Dillon nie jest poddany żadnej kontroli, ówczesna Kalifornia jest miejscem bez praw. To powoduje, że oskarżenie społeczeństwa i władzy, jaką system sprawuje nad jednostką, nie jest w *Królach życia* tak jednoznaczne, jak w *Więzach miłości* (i większości filmów Winterbottoma).

Reżyser nie tylko przeniósł akcję w inny czas i miejsce, czyniąc z niej zaledwie szkielet fabularny swojego filmu, ale też znacznie uprościł relacje między bohaterami. Powieść bowiem pełna jest nagłych zwrotów akcji, takich jak nieoczekiwany powrót Newsona, z którym odeszły żona i córka Hencharda, oraz skomplikowanych związków, trójkątów, a nawet czworokątów miłosnych. Właściwa akcja książki, tzn. wydarzenia po powrocie rodziny Hencharda, trwa tu kilka lat. Winbterbottom skrócił ten czas do kilku miesięcy i „rozjaśnił" fabułę, czyniąc z niej historię bardziej własną niż Hardy'ego. Ważniejsze jest jednak to, że czytelnik musi się koncentrować właśnie na zawiłościach opowiadania niejednokrotnie przysłaniających istotę wydarzeń. Widz natomiast dostaje materiał pod względem fabularnym znacznie surowszy, a jednak właśnie przez to bardziej dramatyczny, w pewien sposób uszlachetniony, w którym wyeksponowany jest szekspirowski rozmach przedstawionego konfliktu. W tym kontekście jedną z bardziej znaczących zmian jest decyzja o przesunięciu akcentu z głównej i tytułowej w powieści postaci Hencharda/Dillona (podtytuł książki brzmi *Historia człowieka charakteru*) na Danglisha. Rola młodszego z mężczyzn staje się przez to istotniejsza i nabiera ambiwalencji. Z jednej strony jest on bowiem człowiekiem z zewnątrz, wiecznym podróżnym bez korzeni i domu.

© for this edition by CNS

Przysłany przez przedsiębiorstwo kolejowe ma moc dawania i odbierania, lecz jego werdykty dotykają tylko innych, nie jego samego. Do pewnego stopnia pełni on więc funkcję nieubłaganego losu (tak istotnego w prozie Hardy'ego). To dzięki jego decyzji linia kolejowa powstanie w innym miejscu niż Kingdom Come, co jednocześnie oznacza, że cały wieloletni wysiłek Dillona, próba odkupienia win i stworzenia czegoś dobrego w miejscu hańby, idzie na marne. Z drugiej strony Danglish należy do pokolenia, które urodziło się już w Ameryce. Ten fakt sprawia, że jest on człowiekiem bardziej „z wewnątrz" niż imigrant Dillon. Takie ujęcie było zresztą jednym z celów twórców, którzy chcieli ukazać przybyszów z Europy, takich jak Irlandczyk Dillon i jego żona, Polka Elena, dających początek nowemu pokoleniu ludzi, którzy rodzą się już jako Amerykanie.

TRISTRAM SHANDY. WIELKA BUJDA

Winterbottom należy do tych twórców filmowych, którzy pracując nad adaptacją, zamiast podążać za prozą, na pierwszym miejscu stawiają autonomię kina i własnej twórczości. Reżyser niewątpliwie nie zajmuje się kwestiami „wierności", „niewierności" ani zaspokajaniem gustów wielbicieli pierwowzorów literackich, mimo że w wypadku angielskiej klasyki sam się do nich zalicza. Paradoksalnie, takie podejście wcale nie oznacza ani braku szacunku, ani odcinania się od klasyków. *Więzy miłości* pozostają zarówno znakomitą adaptacją powieści Hardy'ego, przełożeniem jego poglądów na ekran, jak i filmem reprezentatywnym dla twórczości reżysera. *Królowie życia*, mimo niezwykłej swobody i dalekiego odejścia od książki, w stopniu nawet większym niż oryginał pokazują dramatyzm i uniwersalność prozy Hardy'ego. Natomiast *Tristram Shandy* Laurence'a Sterne'a stał się dla reżysera okazją do skupienia na drugim najważniejszym – obok niesprawiedliwości społecznej – tropie w jego twórczości, czyli na zabawie narracyjnymi możliwościami kina. Filmy takie jak *Na tym świecie* i *Droga do Guantanamo* to przede wszystkim wypowiedzi na temat aktualnych spraw politycznych, lecz jako dokudramy są też eksperymentem z ograniczeniami stawianymi przez gatunek filmowy. Podobnie jest w *9 Songs*, gdzie zatarte zostają granice pomiędzy prawdą a fikcją, fabułą a dokumentem. Tym tropem do pewnego stopnia podążają muzyczne *24 Hour Party People* i *Tristram Shandy*. W tych dwóch filmach, które można określić mianem autotematycznych i postmodernistycznych, widzowie stają się partnerami postaci, integralną częścią i elementem obrazu. W *Wielkiej bujdzie* Winterbottom dodatkowo mierzy się z niełatwym materiałem literackim, czego wynikiem jest brawurowa adaptacja osiemnastowiecznej powieści dygresyjnej Sterne'a. Chociaż ze względu na narrację zastosowaną w powieści wydaje się to niemożliwe, pierwsza połowa filmu pokazuje, że Winterbottom, z równą swobodą odnoszący się do tradycji zarówno kina, jak i literatury, odnalazł doskonałą formułę adaptacji tak „niefilmowej"

© for this edition by CNS

powieści. Jak zauważył sam reżyser, z punktu widzenia filmowca „najwspanialsze w tej książce jest to, że wcale nie chodzi o fabułę, którą powinno się opowiadać, [...] to świetny pretekst, żeby robić, co tylko się chce”[16]. Pisarz rzeczywiście daje przykład wolności twórczej, co wykorzystuje Winterbottom, a jego strategia w pełni uwzględnia specyfikę dzieła Sterne'a.

Tym, co „powinno” się opowiedzieć, są „życie i myśli” tytułowego bohatera. Dominują jednak myśli, podane w pierwszoosobowej narracji i bardzo swobodne, niejednokrotnie przypominające znany z dwudziestowiecznej prozy strumień świadomości. Jednocześnie oś fabularna, którą wyznaczą wydarzenia związane z poczęciem i długotrwałym procesem narodzin głównego bohatera, jest konsekwentnie zachowana, stale przywoływana i nigdy nie gubi się w gąszczu wtrąceń. *Tristram Shandy* to przede wszystkim historia ciągu pechowych i komicznych niepowodzeń, które spadają na bohatera w najwcześniejszych momentach życia i – w jego przekonaniu – niekorzystnie wpływają na całą egzystencję. Mimo stałego powracania na właściwy tor opowieści autor nie trzyma się jednak chronologii, przytacza liczne anegdoty, również te poprzedzające właściwą akcję, zaburzając ciąg wydarzeń, mnoży dygresje, przeważnie luźno związane z zasadniczym tematem. Sterne stosuje też zaskakujące chwyty łączące narrację z szatą graficzną dzieła – zostawia np. odbiorcy pustą stronę, aby ten sam narysował portret pięknej wdowy Wadman[17], inna kartka pozostaje z kolei czarna, aby oddać nastrój żałoby po śmierci pastora Yoricka. Autor wielokrotnie też zwraca się wprost do czytających, czyniąc to w sposób do pewnego stopnia zindywidualizowany. Adresatem uwag raz bywa mężczyzna, gdzie indziej jest to kobieta, a w usta domniemanych odbiorców Sterne wkłada kwestie skierowane bezpośrednio do niego, np. „Ależ panie, nie mówiłeś mi nic podobnego”[18], z którymi w dodatku polemizuje.

Wydaje się, że z tak trudnym materiałem rzeczywiście najłatwiej byłoby „robić, co tylko się chce”. Dodatkowe utrudnienie polega tu bowiem na tym, że główny wątek, mimo jego rygorystycznej realizacji, nadal stanowi jedynie ciąg luźnych epizodów. Istotą konstrukcji powieści jest przeplatanie i wzajemne równoważnie dygresji i narracji, z czego – w tym wypadku – trudno wyabstrahować mocną podstawę fabularną. Jednak Winterbottom radzi sobie z tym niewdzięcznym materiałem zaskakująco dobrze, przekłada go wprost na możliwości kina i stara się (z sukcesem) odnaleźć filmowe ekwiwalenty chwytów zastosowanych w prozie. Narrację w pierwszej osobie prowadzi Steve Coogan jako dorosły Tristram. Jest on postacią zarówno z wewnątrz powieści – jej głównym i tytułowym bohaterem – jak i spoza niej. Stale obecny w kadrze komentuje nie tylko własne poczęcie i narodziny, lecz także – wybiegając w przyszłość – wiele późniejszych sytuacji. Podobnie jak

[16] L. Spencer *The Postmodernist Always Wings It Twice*, “Sight & Sound” 2006, nr 2, s. 14.

[17] „Teraz siądź panie, i narysuj ją wedle własnego upodobania”, L. Sterne, *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy*, przeł. K. Tarnowska, Warszawa 2001, s. 510.

[18] Tamże, s. 62.

© for this edition by CNS

w książce moment narodzin jest wydarzeniem znajdującym się w centrum zainteresowania, jednak narrator stale go odwleka (w sensie fabularnym), skupiając się na licznych wtrąceniach. Choć może się to wydawać niemożliwe, Winterbottomowi udaje się wprowadzić dygresje, które następują po prostu po cięciach montażowych. Akcja przenosi się więc na chwilę do oblężonego Namuru, gdzie raniony zostaje wujaszek Toby (Rob Brydon), prowokując tym wiele późniejszych rozważań odnoszących się do tego, czy i w jakim stopniu w tej bitwie ucierpiała jego męskość – dosłownie i w przenośni. Stale przywoływany w książce motyw falliczny pozostaje również istotnym i komediowo ogrywanym elementem filmu.

Zastosowana narracja nie tylko odsyła wprost do Sterne'a, ale też łamie naturalny w kinie dystans między publicznością a tym, co na ekranie. Coogan snuje swą opowieść, zwracając się wprost do widza i patrząc prosto w kamerę. Przedstawia odbiorcy swoją matkę Elizabeth (Keeley Hawes) i ojca Waltera, sam też owego ojca gra. Przejście od jednej postaci do drugiej polega po prostu na włożeniu peruki. Coogan komentuje też wybór i grę dziecięcych aktorów wcielających się w Tristrama, czyli siebie samego, w różnych momentach życia. Nie poprzestając na tym, udziela im też porad, pokazuje np. małemu Conalowi Murphy'emu (Tristram sześcioletni), jak należy grać, jakie emocje on sam odczuwał w danej sytuacji, a pod koniec sceny przypomina sobie i widzom, że przecież „jeszcze się nie urodziłem". W ten sposób na ekran zostaje przeniesiona pewna część powieści, właśnie ta, w której – z powodu rozlicznych wtrąceń – bohater „nie może" przyjść na świat. Okazuje się jednak, że adaptacja, nawet tak doskonała, nie jest tym, co rzeczywiście interesuje Winterbottoma. W podejściu do materiału literackiego przyjmuje on więc strategię, dzięki której film staje się zarówno faktycznym komentarzem do książki, jak i dziełem autotematycznym – filmem w/o filmie. Tego można się zresztą domyślać już w pierwszej scenie, w której Coogan i Brydon przygotowują się w charakteryzatorni do wyjścia na plan, malują ich prawdziwe wizażystki, a nie obsadzone w ich rolach aktorki, odtwórcy głównych ról dyskutują zaś o kinie i gwiazdorstwie.

Odejście od powieści jako takiej następuje wówczas, gdy wydaje się, że Tristram wreszcie przyjdzie na świat. Wtedy nagle pojawiają się ludzie z ekipy, okazuje się, że skończyło się kolejne ujęcie, aktorzy udają się do garderoby. Widzowie mają więc szansę „przejść" wraz z nimi na drugą stronę kamery, pamiętając jednocześnie, że nadal oglądają film, tyle że już całkowicie inny. Rozpoczyna się bowiem film o filmie, którego głównymi bohaterami są dwaj rywalizujący ze sobą egotyczni aktorzy: Rob Brydon i Steve Coogan, a tłem dwadzieścia cztery godziny z życia planu, praca nad scenariuszem, kostiumami i scenografią, rozmowy z producentami, wywiady prasowe, a także dyskusje o powieści Sterne'a i o tym, w jaki sposób powinna być ona przeniesiona na ekran. Jednak *Wielka bujda* nie przypomina innych dzieł autotematycznych, takich jak słynna *Noc amerykańska* (*La Nuit américaine*, 1973) François Truffaut czy *Hollywood atakuje* (*State and Main*, 2000) Davida Mameta. Nie jest to bowiem fabuła o pracy na planie fikcyjnego fil-

© for this edition by CNS

mu, o wymyślonych gwiazdach, a przynajmniej nie do końca. Niektórzy aktorzy grają tu role podwójne – nie tylko postaci stworzone przez Sterne'a, ale też samych siebie, np. wspomniani już Coogan i Brydon, a także Gillian Anderson (ona sama i wdowa Wadman) i Shirley Henderson (ona sama i służąca Susannah). Pozostała część obsady odtwarza już jednak postaci całkowicie fikcyjne, np. Naomie Harris (Jennie, asystentka planu), Jeremy Northam (reżyser) i Kelly MacDonald jako Jennie, dziewczyna Steve'a Coogana, ale nie jego prawdziwa partnerka z rzeczywistości pozafilmowej, lecz wymyślona na potrzeby *Tristrama Shandy*. W ten sposób *Wielka bujda* staje się raczej fikcyjnym dokumentem (w drugiej części jest realizowana technikami filmu dokumentalnego) opowiadającym o realizacji wymyślonego filmu fabularnego.

Tristram Shandy jest autoreferencjalny przede wszystkim jako film w/o filmie, ale nie tylko. Pojawiają się tu także liczne odniesienia do twórczości samego Winterbottoma. W obsadzie rozpoznać można wielu aktorów znanych z jego innych dzieł, przede wszystkim Steve'a Coogana i Shirley Henderson, a sam sposób realizacji przypomina nieco *24 Hour Party People* (zwracanie się narratora wprost do kamery), rozpoznawalne jest też balansowanie na granicy fabuły i dokumentu. Reżyser nawiązuje również do kinematografii jako takiej. Stale powraca motyw „sceny bitewnej" – jej udoskonalanie, omawianie, ulepszanie przypomina równie obsesyjne dyskusje nad „sceną kostiumową" w *Nocy amerykańskiej*. Istotny jest także wątek asystentki planu Jennie, która z entuzjazmem dokonuje intelektualnych analiz dzieł Roberta Bressona i Rainera Wernera Fassbindera, co jednak nie znajduje najmniejszego zrozumienia u innych członków ekipy, będących przecież ludźmi kina. W *Wielkiej bujdzie* szczególnie istotne są nawiązania i cytaty z klasycznych adaptacji angielskiej literatury. Podobnie jak w wypadku *Więzów miłości* Winterbottom i tu zachowuje w stosunku do nich dystans. Jednak o ile adaptując Hardy'ego, zdecydowanie odcinał się od nostalgicznego nurtu *heritage*, o tyle *Tristram Shandy* jest raczej ukłonem w stronę filmów kpiarsko i komicznie (a nawet rubasznie) – w dużej mierze w duchu poczucia humoru Sterne'a – ilustrujących życie i obyczaje angielskiego ziemiaństwa. Reżyser wykorzystał fragment *Sarabandy* Friedricha Georga Haendla, znany ze ścieżki dźwiękowej *Barry'ego Lyndona* (1975) Stanleya Kubricka, choć użył jej w scenie o tonacji wyraźnie komediowej i ironicznej, a nie dramatycznej. Skojarzenie jednak jest oczywiste i nieprzypadkowe. Również sam sposób realizacji, kostiumy, charakteryzacja, a przede wszystkim dowcip i zabawa kinem przywodzą na myśl *Przygody Toma Jonesa* (*Tom Jones*, 1963) Tony'ego Richardsona i mniej udane *Miłosne przygody Moll Flanders* (*The Amorous Adventures of Moll Flanders*, 1965) Terence'a Younga, adaptacje osiemnastowiecznych powieści Henry'ego Fieldinga i Daniela Defoe.

Jednak mimo tej gry z kinem Winterbottom w żadnym momencie – nawet w autotematycznej części filmu – nie zapomina o powieści Sterne'a. Aktorzy i ekipa nieustannie omawiają kształt, jaki powinna przyjąć realizowana przez nich

© for this edition by CNS

adaptacja. Po zakończeniu zdjęć dyskutują nad scenariuszem, hierarchią poszczególnych postaci, rozważają innowacyjność *Tristrama Shandy*, narrację zastosowaną w prozie Sterne'a, jej znaczenie dla historii literatury i stosunek do współczesnych trendów[19]. Warto wspomnieć, że Steve Coogan nie popisuje się znajomością powieści. Analiza książki i zastosowanych w niej rozwiązań znajduje też swoje odbicie na ekranie. W trakcie rozmowy o wspomnianej już czarnej stronie, wyrażającej żal po śmierci pastora Yoricka, cały ekran na kilka chwil robi się czarny, a z offu słychać głosy osób zastanawiających się, jak długo będzie to interesujące dla widza. Idąc tym tropem, całą część autotematyczną potraktować można jako jedną wielką dygresję, po raz kolejny przeszkadzającą Tristramowi zarówno w jego przyjściu na świat, jak i w opowiedzeniu o tym momencie, co ostatecznie udaje się pod koniec filmu, kiedy ekipa powraca na plan i scena porodu wreszcie zostaje ukończona.

NIEKLASYCZNA KLASYKA

Michael Winterbottom jest autorem kilkunastu bardzo różniących się od siebie filmów. Są wśród nich filmy drogi i wojenne, komedia romantyczna i *neo-noir*, science fiction, dramat psychologiczny, są też adaptacje. Tym, co łączy te tak odmienne dzieła, jest spójna wizja rzeczywistości stworzona w nich przez reżysera oraz stale poruszane przez niego tematy – z jednej strony człowiek zagubiony w bezwzględnym świecie, z drugiej medium filmowe i jego możliwości. Winterbottoma, mimo częstego sięgania przez niego po prozę, trudno jest jednak traktować jako autora adaptacji filmowych. Nawet gdy wykorzystuje on literaturę jako podstawę scenariusza, ten aspekt nigdy nie dominuje w późniejszym filmie. Jest to zauważalne zwłaszcza w *Królach życia*, gdzie związek między książką a filmem opiera się na czymś w rodzaju swobodnej symbiozy. Wyabstrahowanie fabuły i relacji między postaciami ze scenerii, w jakiej umieścił je pisarz, i przeniesienie ich w czasy gorączki złota – paradoksalnie – dodaje historii dramatyzmu. Z kolei przedstawiona sytuacja, gdy pozbawić ją kontekstu społecznego, rzeczywiście staje się krańcowa. Również fakt, że Kingdom Come – inaczej niż Casterbridge – zostaje zbudowane przez Dillona od podstaw i jest w całości dziełem jego rąk, sprawia, że finałowa klęska dotyka bohatera na wielu płaszczyznach i jest tym bardziej bolesna i dojmująca.

Pomimo swobody w traktowaniu literatury nie można twierdzić, że sięgnięcie po trzy klasyczne dzieła angielskiej prozy jest przypadkowe, nie tylko dlatego, że Winterbottom studiował literaturę angielską w Oksfordzie. Największą wartością, jaka wynika ze spotkania niezwykłej osobowości kina z mistrzami literatury

[19] Zob. przypis 1.

© for this edition by CNS

– oprócz powstania wyjątkowych filmów – jest to, że reżyser potrafił zaprezentować całkowicie własne i niezależne spojrzenie na ich dzieła. Przede wszystkim jego podejście nie jest spętane lękiem przed groźbą niedochowania „wierności" pierwowzorom, choć *Więzy miłości* niewątpliwie w pełni wyrażają społeczne poglądy autora *Judy nieznanego*. Dzięki temu zarówno Hardy, jak i Sterne zostają odkryci niejako na nowo. Winterbottom potrafi bowiem podkreślić nieoczywisty przecież uniwersalizm powieści Hardy'ego, stawiając stworzonych przez niego bohaterów w jednym szeregu z własnymi i poprzez ich losy wskazując na to, co według niego jest stałą w historii ludzkości. Ekscentryczna adaptacja dzieła Sterne'a w wielu miejscach jest czymś w rodzaju analogii do powieści. Tak samo jak pisarz bawi się formą literacką, również reżyser bawi się kinem. Rozważania Tristama o osiemnastowiecznych nowościach naukowych i filozoficznych Winterbottom zastępuje znanymi z XX wieku teoriami Pawłowa, także gra z tożsamością postaci i aktorów (Steve Coogan odgrywający trzy role) jest – zdaniem reżysera – dalekim echem upodobania Sterne'a do przedstawiania zarówno Tristrama Shandy, jak i pastora Yoricka jako swoich *alter ego*[20]. Yorick stanowi też nawiązanie do historii literatury – błazna Yoricka z *Hamleta* Szekspira – i również Winterbottom nieustannie odnosi swój film do dziedzictwa światowej kinematografii. To wszystko sprawia, że *Tristram Shandy. Wielka bujda* jest adaptacją dużo wierniejszą Sterne'owi, niż gdyby reżyser rzeczywiście postanowił „wyprostować" narrację i zrealizować zwyczajny dramat kostiumowy.

Winterbottom realizuje swoje adaptacje, nie podążając za obowiązującymi trendami, nie starając się na siłę odpowiadać na zapotrzebowania rynku i masowej widowni, szanując pisarzy, lecz niekoniecznie stosując się do wymogów „wierności". Wydaje się wręcz, że takie kwestie wcale go nie zajmują. Zainteresowany jest przede wszystkim realizowaniem własnej wizji, wygłaszaniem swojego zdania na temat kondycji ludzkości i współczesnego świata. Potrafi stworzyć znakomite i przejmujące dzieła filmowe, bez nadużyć i nadinterpretacji na nowo odczytać uznane utwory i zetrzeć nieco patyny z posągów trochę zapomnianych już klasyków.

FILMOGRAFIA

1996 – *Więzy miłości* (*Jude*)
2000 – *Królowie życia* (*The Claim*)
2005 – *Tristram Shandy. Wielka bujda* (*Tristram Shandy. A Cock and Bull Story*)

[20] L. Spencer, dz. cyt., s. 14.

© for this edition by CNS

MICHAEL WINTERBOTTOM AND THE CLASSICS

Summary

Michael Winterbottom is the director famous mostly for his politically involved movies like *In This World* (2002) and *Road to Guantanamo* (2006). However, he is also an author of three adaptations of classic British literature. These are: *Jude* (1995), adapted from "Jude the Obscure" by Thomas Hardy, *The Claim* (2000) based on "The Major of Casterbridge" another book by Hardy, and *Tristram Shandy. A Cock and Bull Story* in which Winterbottom deals with a difficult content of the 18th-century novel "The Life and Opinions of Thristram Shandy, Gentelman" by Laurence Sterne. Even though the large part of Winterbottom's movies derives from prose, these three adaptations are the best examples not only of magnificent cinema, but also of differential, modern (or even postmodern) and innovatory approaches and strategies towards the art of adaptation. Each of the above-mentioned movies uses classic material in order to become commentary of and discussion with either rules of contemporary world and society, movie genre and ideology presented in it, or cinema itself – its boundaries and possibilities. What Winterbottom essentialy proposes to the audience is both reminder and reinterpretation of classic literature and presentation of new ways in which cinema may approach it.

Translated by Joanna Nadolna

© for this edition by CNS