

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Bożeny Kudryckiej
pt. *Strategie adaptacji w filmach Bernarda Bertolucciego*

Rozprawa mgr Bożeny Kudryckiej, jak wskazuje sam tytuł, nie jest monografią twórczości wybitnego włoskiego reżysera, ale przynosi właśnie monograficzne ujęcie wybranego tematu, stanowiące nader spójną, koherentną i konsekwentną całość.

Bernardo Bertolucci nie jest z pewnością typowym adaptatorem, jeśli wolno mi posłużyć się takim skrótem myślowym, i mgr Kudrycka zapewne z tego względu wybrała go na bohatera swojej pracy pisząc we *Wprowadzeniu* (s. 4), iż „w kinie Bertolucciego adaptacja oznacza skomplikowany proces przeobrażania ‘materiału genetycznego’, nie tylko asymilację pierwowzoru”. Autorka idzie w tej mierze śladem jak najbardziej współczesnych badań nad adaptacją, które wręcz uchylają zasadność porównywania filmu z oryginałem literackim, na podstawie którego powstał. Adaptacja nie jest dłużej traktowana jako jednokierunkowa interakcja z jednym źródłem. Na przykład Robert Stam podkreśla „nieskończone, otwarte możliwości generowane przez wszystkie dyskursywne praktyki kultury” oraz „kompletną matrycę wypowiedzi komunikacyjnych, w obrębie których sytuuje się tekst artystyczny”. Jego zdaniem, adaptację należy rozumieć jako „transformację hipertekstu źródłowej powieści poprzez złożone serie operacji: selekcję, amplifikację, konkretyzację, aktualizację, krytykę, ekstrapolację, analogizację i popularyzację”. James Naremore, Deborah Cartmell, Imelda Whelehan, Christine Geraghty, Julie Sanders i wielu innych kładą nacisk na fakt, iż głównym problemem w badaniu (i ocenie) adaptacji nie jest stosunek do literackiego źródła, lecz drogi, na których adaptacje uzyskują swoje własne znaczenia.

Nawiązując do sformułowań Stama powiem, że jeśli adaptacja filmowa polega na złożonej serii operacji, nie tylko wobec literackiego źródła, lecz także wobec jego kontekstów, to metoda analizy adaptacji wykonanych przez Bertolucciego, którą przyjmuje mgr Kudrycka, jest czymś analogicznym – „złożoną serią operacji”, jakiej zostają poddane filmy tego autora.

Jednakże odniesieniem dla przyjętego sposobu analizowania i interpretowania adaptacji Bertolucciego nie są uprzednie ustalenia teoretyczne i metodologiczne, pojawiające się w literaturze przedmiotu. Dodam od razu, że literatura ta przyrasta lawinowo i możliwość

jej ogarnięcia nie jest zadaniem na miarę choćby najbardziej skrupulatnego i pracowitego doktoranta. Gdyby mgr Kudrycka chciała przedstawić stan badań zgodnie z obowiązującym niegdyś niemieckim wzorem, musiałaby swoją właściwą pracę poprzedzić materiałem znacznie przekraczającym rozmiary tejże pracy. To, z czego zdecydowała się korzystać, tj. syntezy zamieszczone w „Słowniku pojęć filmowych” i pracach towarzyszących powstawaniu tej pozycji, między innymi mojego autorstwa, tworzy w moim przekonaniu wystarczającą ramę odniesienia o charakterze ogólnym. Moje uwagi na ten temat nie prowadzą do wniosku, w myśl którego praca mgr Kudryckiej miałaby czerpać na jakieś niedostatki refleksji teoretycznej czy metodologicznej. Tyle, że nie są one oddzielone od refleksji związanej bezpośrednio z samym przedmiotem badań, bowiem zeń wynikają lub do niej prowadzą. Dzieła Bertolucciego wymagają „złożonej serii operacji” i mgr Kudrycka je wykonuje z całą precyzją, konsekwencją i wnikliwością, które mogą czytelnikowi jedynie imponować. Zanim przedstawię je bliżej, chciałabym dodać jeszcze jedną uwagę. Mgr Kudrycka w wysokim stopniu opanowała sztukę pisanie o filmie jako o filmie właśnie. Wbrew pozorom nie jest to żadna oczywistość ani spostrzeżenie trywialne. Już Christian Metz zauważył, że wiele prac w założeniu filmoznawczych ogranicza się do analizy scenariusza, tego, co w filmie literackie i daje się wysłowić na sposób literacki. Niezależnie od wartości poznawczych takich tekstów, czytając je można zapomnieć, że mamy do czynienia z filmami. W analizach mgr Kudryckiej film nie znika z pola widzenia, autorka interpretuje wprawdzie treści i znaczenia, ale poprzez środki i sposoby, jakimi zostały one wyrażone.

Mgr Kudrycka wymienia siedem filmów Bertolucciego, z których nie wszystkie są adaptacjami sensu stricto, w powszechnym rozumieniu słowa adaptacja, ale wszystkie zawierają odniesienia do tekstów literackich. Pomija w swoich „Rzymską opowieść” według opowiadania Jamesa Lasduna oraz zapomina o „Marzycielach”, filmie, który powstał według powieści Gilberta Adaira (taka informację znajduję w większości źródeł), zaś, zdaniem autorki, film (scenarzystą był Adair) zrealizowany został wcześniej, a powieść później, podobnie jak „Ostatnie tango w Paryżu”, „Mały Budda” i „Ukryte pragnienia”.

Mgr Kudrycka analizuje wszakże „Ostatnie tango w Paryżu”, w którym dopatruje się adaptacji pism Georges’a Bataille’a „Erotyzm” i „Doświadczenie wewnętrzne”. Wspomina też o „Opowieści wody”, noweli z filmu „10 minut później: wiolonczela”, której fabuła oparta jest na opowieści buddyjskiej, już raz wykorzystanej w innej noweli reżysera „Agonia”.

Filmy Bertolucciego są adaptacjami szczególnymi pod wieloma względami. Carlo Testa zaliczyłby je do re-kreacji hipertekstualnych, tym mianem bowiem określa adaptacje wykorzystujące więcej niż jedno źródło literackie. Mgr Kudrycka pokazuje takie przypadki

dodając, że adaptacje Bertolucciego nie ograniczają się do korzystania z kilku źródeł literackich, lecz pojawiają się w nich też inne teksty kultury – opery, projekty teatralne, pisma filozoficzne, malarstwo, nawiązania do innych filmów (zwłaszcza nowofalowych bądź amerykańskich).

W konsekwencji przyjętych założeń mgr Kudrycka analizuje w kolejności chronologicznej osiem filmów, które w jej rozumieniu można traktować jako adaptacje:

„Kostucha” (1962) adaptacja dwu nowel Pasoliniego

g „Przed rewolucją” (1964) nawiązuje do „Pustelni parmeńskiej” Stendhala

„Partner” (1958) zrealizowany na motywach opowiadania Dostojewskiego

„Strategia pająka” (1970), gdzie podstawą literacką było opowiadanie Jorze Luisa Borgesa

„Konformista” (1970) przykład „twórczej zdrady” powieści Alberto Moravii pod tym samym tytułem

„Ostatnie tango w Paryżu” (1972), inspirowane tekstami filozoficznymi Bataille’a

„Ostatni cesarz” (1987), adaptacja pamiętników Pu Yi nawiązująca do innych źródeł literackich

„Pod osłoną nieba” (1990), adaptacja powieści Paula Bowlesa.

Samo to wyliczenie wskazuje na różnicę między dziełami, dla których podstawą była powieść lub opowiadanie, a tymi, gdzie mamy do czynienia z nawiązaniem, inspiracją czy też tym, co w czołówkach wzmiankuje się najczęściej jako „na motywach”. Jeśli chodzi o ten drugi przypadek, Bertolucci nie jest w swoim postępowaniu odosobniony. Wielu autorów realizuje tego rodzaju koncepcje nie odwołując się do źródła. Tak niejednokrotnie czyni na przykład Visconti czy Margarethe von Trotta, która nie wymienia w czołówce „Trzech sióstr” Czechowa jako kanwy literackiej filmu „Miłość i lęk”.

Opatrzanie adaptacji datami informuje na pierwszy rzut oka, że powstawały one w różnych okresach długiej kariery twórczej Bertolucciego: wczesnym, środkowym i późnym. W tych okresach zmieniał się też podejście reżysera do wykorzystywanego materiału. Mgr Kudrycka szczególnie mocno zaakcentowała ten fakt w zakończeniu, wskazując na zaobserwowaną przez siebie „prawidłowość”, o której pisze: „Kiedy kolejny film nakręcony przez włoskiego reżysera (począwszy do „Konformisty”) zawiera coraz mniejszą ilość nawiązań i cytatów kulturowych, a jednocześnie większy jest w nim udział adaptowanego tekstu literackiego” (s. 278).

Trudno nie zgodzić się z autorką i jej tezą, że filmy z lat sześćdziesiątych znamionuje daleko idąca różnorodność motywów i stylistyk. Bertolucci zarazem poszukuje i przetwarza

zmierzając w stronę własnego, autorskiego stylu. „W omawianym okresie próbuje skonfrontować ze sobą też różne rodzaje sztuki i stylistyki: literaturę i film, film i teatr, operę i malarstwo, sztukę awangardową i tradycyjną, kino fikcji i kino dokumentalne” (s. 278). Do tego pierwszego okresu zalicza się mgr Kudrycka „Kostuchę”, „Przed rewolucją” i „Partnera”.

Okres drugi, lata sukcesów i autorskiego spełnienia, obejmuje „Konformistę”, „Strategię pająka” i „Ostatnie tango w Paryżu”. W nich – jak pisze autorka – „reżyser chce wyjść z cienia autorytetów, walczy o własną pozycję, nawiązuje równorzędny dialog albo bezceremonialnie zdradza. W tym okresie nie poszukuje już gorączkowo inspiracji, mówi własnym głosem, nie obawiając się kontrowersji” (s. 281).

W trzecim okresie („Ostatni cesarz” i „Pod osłoną nieba”) odmienną perspektywę wnosi fakt, że są to adaptacje obcej kultury. Pozornie, ale tylko pozornie, najbliższe klasycznemu pojmowaniu adaptacji. Niemniej Bertolucci pozostaje „zdrajcą” nie tylko wtedy, gdy daleko odchodzi od oryginału literackiego, ale także wtedy, gdy pozostaje blisko, zgodnie z tym, co niegdyś określano mianem wierności literze tekstu.

Najlepszym przykładem, świetnie zinterpretowanym przez mgr Kudrycką, jest ostatni analizowany przez nią film „Pod osłoną nieba”. Wydawałoby się, że zafascynowany powieścią Bertolucci „uległ pokusie wierności, skrupulatnie odwzorowując model pierwowzoru”. Faktem jest, że Bertolucci nie zmienia fabuły, następstwa zdarzeń, parametrów czasu i przestrzeni, realiów dotyczących bohaterów i miejsc. To, co dopisane, i to, co pominięte ostatecznie nie decyduje o zdradzie ducha i litery. Ale te same składniki – pisze autorka – „tworzą nam inną rzeczywistość”. Te same kwestie wypowiadają niepodobne do siebie osoby. Te same sceny umieszczone w innym kontekście stają się wieloznaczne. [...] Z tych samych elementów obciążonych wcześniej odmiennym znaczeniem powstaje nowa struktura, nowa ideologia”.

Mgr Kudrycka interpretuje wybrane filmy Bertolucciego oraz ich związki z prototypami literackimi, a także inspiracjami wywodzącymi się z innych sztuk w sposób daleki od dokonywania prostych porównań i wskazywania analogii. Można by powiedzieć, że nie interesuje jej to, co rozgrywa się na powierzchni tekstu, sięga do struktur głębokich, związków nieoczywistych, inspiracji odległych, tego, co nieoczywiste, a nawet nie zawsze czytelne. Interpretuje dialog kulturowy, jako toczy autor z dziedzictwem przeszłości i twórczością mu współczesną.

Oczywiście, autorka daleka jest od tego, by przypisywać analizowanym tekstom jedyne, ostateczne znaczenie, do którego badacz miałby za zadanie dotrzeć. Wraz z nią

zgadzamy się na wielość dopuszczalnych odczytań i interpretacji, biorąc pod uwagę, że tekst „upoważnia” nas niejako do tego, by dokonywać w nim wciąż nowych odkryć.

Lektura pracy mgr Kudryckiej prowokuje jednak, by na nowo stawiać pytania dotyczące fundamentów poczynąń interpretacyjnych. Jest mi wprawdzie bliska teza Cullera, w myśl której „interpretacja [...] podobnie do większości innych obszarów działalności intelektualnej, jest ciekawa tylko wtedy, gdy jest skrajna”, ale nie bez wątpliwości, o których przypomina mi Eco protestując przeciwko nadużywaniu idei „nieograniczonej semiozy”, którą nazywa „wykolejoną” i postuluje ograniczenie zakresu interpretacji, uznając niektóre z nich za nadinterpretacje i konsekwentnie broniące tezy, że cechy samego tekstu wyznaczają granice interpretacji możliwych do przyjęcia.

Czy interpretacje mgr Kudryckiej są skrajne? Z pewnością tak, co przesądza o ich atrakcyjności. Czy, przynajmniej niektóre z nich, nie sięgają jednak rejonów nadinterpretacji, co może budzić wątpliwości?

Wszelako nie ma reguł i kryteriów pozwalających bezapelacyjnie odróżniać interpretacje „dobre” od „złych”, czyli te, które znajdują jakieś swoje uprawnienie oraz te, które Eco nazywa paranoicznymi. Recenzent bądź czytelnik dokonujący takich osądów byłoby zawsze podejrzany o to, że „dobre” są dlań te interpretacje, które zgadzają się z jego własnymi lub które mogłyby uznać za własne, a „złe” te, które odrzuca ze względu na różnice światopoglądowe, estetyczne gusty lub osobiste poczucie smaku. Eco wprawdzie utrzymuje, że można z całkowitą pewnością uznać niektóre interpretacje za nieudane, a będą to takie, które „niezdolne są do wytworzenia nowych interpretacji i nie można ich zestawiać z tradycjami poprzednich interpretacji”. Przypomina też, że każdy ma prawo podważyć każdą interpretację. Nie skorzystam z tego prawa, a jeśli jednak to tylko w nader ograniczonym zakresie, z prostego powodu, a mianowicie tego, że z wyjątkiem jednej („Ostatnie tango w Paryżu”) mgr Kudrycka w pełni przekonuje mnie swoimi interpretacjami.

Zgodnie z tym, co napisałam wcześniej, te najbardziej skrajne są najciekawsze, napisane z niesłychaną śmiałością i wirtuozerią. Mam na myśli analizy pierwszych pięciu filmów – od „Kostuchy” do „Konformisty”. Są niewątpliwie także popisem erudycji autorki, lecz nie to stanowi o ich wyjątkowej wartości, lecz wnikliwość badawcza, śmiałość pomysłów interpretacyjnych, oryginalność porównań, dociekliwość oraz sugestywny język. Z przyczyn czysto osobistych szczególnie preferuję rozdział poświęcony filmowi „Przed rewolucją”. Jest to bowiem drugi w dorobku kinematografii włoskiej film nawiązujący do „Pustelni parmeńskiej” Stendhala. Sama zajmowałam się tym pierwszym – „Zmysłami” (1954) Luchina Viscontiego. Obaj twórcy zamierzali adaptować „Pustelnię parmeńską”, żaden z nich

tego nie dokonał. Jak pisze mgr Kudrycka, Bertolucci przyznał, iż stworzył „coś w rodzaju współczesnej wersji” „Pustelni parmeńskiej”, która w trakcie pracy bardziej zaczęła przypominać „Edukację sentymentalną”. Z fabuły nie pozostało nic, natomiast postaci, noszące zresztą imiona bohaterów Stendhala, bliskie są swoim prototypom. Nie inaczej postąpił Visconti. Wziął za kanwę fabularną błahe opowiadanie Boito, ale jego płaskim, jednowymiarowym postaciom przypisał cechy bohaterów „Pustelni parmeńskiej”, choć ich losów nie kształtują żadne paralelizmy.

Nie ujmując żadnych walorów interpretacjom „Ostatniego cesarza” i „Pod osłoną nieba” umieszczam je na dalszych pozycjach mojej listy preferencji, o czym przesądza wspomniany już fakt, że są one bliższe adaptacjom klasycznym, a tym samym same są też do pewnego stopnia „klasyczne”. Pozostaje mi wytłumaczenie się z braku akceptacji dla odczytania „Ostatniego tanga w Paryżu”. Zapewne z uwagi na ograniczenie własnych horyzontów poznawczych skłonna byłabym pozostać przy tym poziomie analiz, które mgr Kudrycka określa jako rażąco uproszczone. W równej mierze jak interpretacja tego filmu poprzez koncepcje „doświadczenia wewnętrznego” Bataille’a, nie przekonuje mnie mitograficzna propozycja Kline’a odwołującego się do mitu Orfeusza. Oczywiście, nie chcę przez to powiedzieć, że koncepcja mgr Kudryckiej jest niedopuszczalna. Autorka ma mocne argumenty, powołuje się na fascynację Bertolucciego Bataille’em, lektury jego dzieł w trakcie realizacji „Ostatniego tanga” i zamiysł przeniesienia na ekran powieści Bataille’a „Krew nieba”. Ale niezależnie od faktu, że rozdział ten w pracy mgr Kudryckiej jest równie dobrze napisany, nie potrafię spojrzeć na „Ostatnie tango” jej oczami. Dla mnie jest to film o władzy Erosa i bezgranicznym pragnieniu owdzięcia drugą osobę, a więc mimo wszystko – jak chce mgr Kudrycka – o dążeniu do śmierci.

Rozprawa doktorska mgr Bożeny Kudryckiej jest nie tylko znakomita pod względem intelektualnym, oryginalna, pełna inwencji, ale także bardzo dobrze napisana, czyta się ją z niesłabnącym zainteresowaniem. Powinna zostać opublikowana, co zgłaszam jako oficjalny wniosek.

Jeśli czegoś w niej brakuje, to filmografii. Nie wspominam o drobnych usterkach (nielicznych), ale muszę zwrócić uwagę, że bohaterka „Pustelni parmeńskiej” i filmu „Przed rewolucją” ma na imię Clelia, a nie Cleila, jak konsekwentnie pisze o niej autorka.

Biorąc pod uwagę wysokie walory dysertacji wnioskuję o dopuszczenie mgr Bożeny Kudryckiej do dalszych etapów przewodu.

