

JACEK NOWAKOWSKI

TEKSTY W LUSTRZE EKRANU. WSPÓŁCZESNY FILM DLA MŁODEGO ODBIORCY WOBEC RÓŻNORODNYCH RODZAJÓW I FORM LITERACKICH

Fakt posilkowania się filmu zapleczem literackim od zawsze był traktowany jako oczywisty i naturalny. Od początków istnienia dziesiętej muzy akceptowania jej zależności względem innych i, choć nie brakowało głosów domagających się większej samodzielności (upatrując w literaturze hegemonia), dominowała i nadal dominuje w świadomości odbiorców (powszechnych i fachowych) myśl o symbiozie tych sztuk. Nie wdając się w dywagacje na temat tak postawionego problemu, lepiej w tym miejscu zapytać o ewentualną specyfikę rodzajów, gatunków i form literackich jako nośnika współczesnych filmów dla młodego odbiorcy. Zanim to jednak zostanie uczynione, wypada wyjść od kwestii podstawowej, a mianowicie próby odpowiedzi na pytanie: czy istnieje i ewentualnie jak się kształtuje zależność filmu od trzech podstawowych rodzajów literackich.

Epika, liryka i dramat jako nadrzędne kategorie rodzajowe w literaturze w różnym stopniu nadają się do przeniesienia na ekran, lecz w żadnym z tych przypadków film nie jest bezradny. Dodajmy, że nie można tej kwestii ująć w jakieś uniwersalne ramy, obudowane „mocną” teorią. Najłatwiej, co nie znaczy powierzchownie, dochodzi do adaptacji formy epickiej. Jej wyróżniki, takie jak świat przedstawiony oraz narracja, są wspólne dla obu sztuk, choć inaczej się kształtują. Baśń, opowiadanie i powieść to chyba trzy najczęściej wykorzystywane przez kino gatunki epickie. Z jednej strony w sytuacji tej mamy dziecięcą i spontaniczną chęć opowiedzenia jakiejś historii, widoczną np. u klasyków kina amerykańskiego, zaczerpniętą choćby z twórczości Karola Dickensa, zwłaszcza w zakresie budowania napięcia, akcji równoległych oraz ożywiania postaci; z drugiej zaś – zwłaszcza w powieści dziewiętnastowiecznej – pisarze tacy jak

Gustaw Flaubert, Joseph Conrad czy Henry James antycypowali kino. Autorzy ci raczej pokazywali, jak się wydarzenia rozgrywają, niż je opowiadali, dostarczając m.in. dużą porcję informacji wizualnych. Jak pisał Brian McFarlane: „Jednym ze skutków wyakcentowania owej fizycznej powierzchowności przedmiotów oraz powierzchowności i zachowania postaci jest ograniczenie funkcji osobistego autorskiego głosu opowiadającego. Tak więc uczymy się czytać pozornie niezapoechniczony język wizualny późnej powieści dziewiętnastowiecznej w taki sposób, który antycypuje doświadczenia widza filmu i który z konieczności musi przedstawić fizyczne powierzchnie przedmiotów”²⁸⁵. A zatem środki narracyjne filmu, usytuowane między opowiadaniem a pokazywaniem pewnej historii, są albo typowe dla epiki, albo przez nią rozpoznane w późnym okresie, w czasie zbliżającego się wieku filmu. Popularność filmu przewyższyła popularność powieści z wczesnego wieku dziewiętnastego także dzięki zabiegom wspomnianych wyżej pisarzy. Płynność czasu i przestrzeni osiągnięta w epice literackiej została uzyskana również na niwie filmu, choć m.in. ze względu na hybrydyzację rodzajową czy procesy dekonstrukcji gatunków i form nie można tego powiedzieć np. o transpozycjach na ekran literatury współczesnej. A co z innym rodzajem trafiającym na ekran, jakim jest dramat?

W odróżnieniu od epiki i liryki, w których dominuje jednopodmiotowość wypowiedzi, tekst dramatu charakteryzuje się wielopodmiotowością. Nie ma tu nadzrzędnej jednostki; do głosu dopuszcza się co najmniej kilku bohaterów. Ze względów na taką budowę strukturalną dramat predysponowany jest więc do realizacji scenicznej, a zatem najbliższej mu do teatru. Praktyka filmowa pokazała, że zarówno z partytury tekstowej, jak i sceny dramatowi nigdy nie było daleko do ekran. Zwiększa w pierwszych dekadach XX wieku było powszechną praktyką krytyczną porównywanie kina z teatrem. Niektórzy badacze uważali, że film jest tylko mechaniczną formą zapisu innej sztuki. Byli też tacy, którzy doceniając autonomię obu sztuk, znajdowali punkty styku. Należał do nich pionier teorii filmu Hugo Münsterberg, który dostrzegał, że dzieło filmowemu potrzebna

jest, wzorem teatru, jedność akcji. Dramat kinowy²⁸⁶, jak badacz ten nazywa film, musi ponadto harmonizować postacie z fabułą. Jednak bardziej zasadne wydaje się, w kontekście omawianych tu relacji, zwrócenie uwagi na dwie konkurencyjne teorie dramatu – literacką i teatralną. W pierwszej, najstarszej, dramat jest integralną częścią literatury, w odwręceniu od praktyki scenicznej; jego miejsce to praktyka czytelnicza. Druga teoria kładzie oczywiście nacisk na realizację teatralną: w odróżnieniu od tańca nie tylko posługuje się znakami językowymi, gdzie słowo jest zaledwie jednym z tworzyw, ale również godzi te koncepcje, oparte na akcentowaniu różnych kodów, wskazuje na intersubiektywny charakter zarówno tej relacji, jak i napięcia: dramat – film. W tym sensie każdy dramat wymaga jakiejś adaptacji, scenicznej czy ekranowej. Truizmem byłoby przypominanie, iż dramaturgia filmowa w swojej tradycyjnej postaci nie odbiega od tej zaproponowanej przez Arystotelesa w *Poetyce*. W filmie przedstawienie jednorodnego bohatera w działaniu, zmierzającego do celu, który jest osiągnięty po przejściu punktu kulminacyjnego zmieniającego akcję, dobrze sprawdziło się w klasycznym kinie hollywoodzkim. Po doświadczeniach z Nową Falą we Francji i w innych krajach nie jest to już regułą.

Z kolei liryka jako rodzaj literacki charakteryzuje się, jak dobrze wiemy, wyrażeniem określonym podmiotem, subiektywizacją wypowiedzi, gdzie tekst jest wypowiedzią „ja” (lirycznego), i dominantą funkcji ekspresywnej oraz poetyckiej, a także operowaniem czasem teraźniejszym. Na pewno właśnie ten z trzech rodzajów literackich najtrudniej poddaje się transpozycji. Zarówno poezja, jak i tzw. „literatura poetycka”²⁸⁷ wypuła swój kształt językowy, stawiając na jego autonomię czy wręcz egocentryzm. W tej sytuacji sztuka filmowa nie jest bezradna; musi jednak odejść od dominanty fabularnej, co ostatecznie owocuje tzw. filmem poetyckim – określenie jest niejednoznaczne w dość czytelnej genealogii filmowej, ale implikuje pewien spodziewany kształt ekranowy utworu oznaczonego tym mianem. Podstawowym problemem jest tu kwestia przekładu języka poetyckiego, znalezienia ekwiwalentnych wobec liryki środków wyrazu. Wybór

285 B. McFarlane, *Tło, problemy i propozycje*, przeł. S. Sikora, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 26-27, s. 8. Jest to fragment książki Briana McFarlane *Novel to Film and an Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford University Press 1996.

286 H. Münsterberg, *Dramat kinowy. Studium psychologiczne*, przeł. A. Helman, Łódź: Dom Kultury, Łódź 1989.

287 Określenie Jerzego Ziomka, w: J. Ziomek, *Pouinowactwa literatury. Studia i szkice*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980.

języka filmowego oznaczać może przecież wiele wariantów: od zawierzenia mocy werbalnej języka po pełne wykorzystanie środków audiowizualnych, gdzie słowo nie jest izolowane od innych znaków.

Film poetycki nie powstaje wyłącznie na bazie tekstu lirycznego. Film taki nie musi, choć może, być zależnym od jakiegokolwiek tekstu literackiego. Omawiany typ filmu określa się jako kategorię ponadgatunkową. Jedną z encyklopedii głosi, iż jest to: „utwór filmowy o charakterze lirycznym, charakteryzujący się wykorzystaniem odmiennych od powszechnie używanych konwencji i środków wyrazu”²⁸⁸. Filmy poetyckie uprawiali i uprawiają najwięksi twórcy kina, by przywołać przykładowo Wojciecha J. Hasa, Akirę Kurosawę, Siegieję Paradzanową, a dzisiaj choćby Jima Jarmuscha czy wielu autorów filmu animowanego. Z drugiej strony fascynacja literatury dźwiękiem i obrazem zmienia i zmienia także genologię samej literatury. Zapewne nie na poziomie rodzajów, ale w obszarze komplikowania się form gatunkowych widać to coraz wyraźniej. Ma to swoje odzwierciedlenie w kształcie filmów powstających na ich bazie.

Aby móc pokazywać i analizować związki i zależności form literackich i filmowych, najlepiej wykorzystać dobrodziejstwa poetyki jako dziedziny, która pracowała uniwersalne narzędzia służące opisowi tych oraz innych sztuk polisemiotycznych. Zwróciła ostatnio na ten fakt uwagę Ewa Szczęsna w *Poetyce mediów*, w której pisze m.in.: „Uprawianie poetyki mediów znacząco poszerza pole badawcze poetyki, inspiruje jej rozwój. Jest także korzystne dla tradycyjnej poetyki analizującej przekazy literackie, gdyż stwarza dla niej nową perspektywę odniesienia. Oznacza też zmianę kwalifikacji poetyki, która z dziedziny elitarnych badań literaturoznawczych przesuwają się w szersze rejony badań kulturoznawczych, stając się miejscem wspólnym opisu tekstów różniących się semiotycznie, medialnie, stylistycznie i funkcjonalnie”²⁸⁹.

Kino dla młodego widza, czy to dziecięcego, czy też młodzieżowego, nie zna właściwie ograniczeń w wykorzystywaniu form literackich. Oczywiście dominująca jest i będzie pod tym względem powieść, forma oparta na bardziej lub mniej

288 OK [Olga Kafańsz], hasło: *Film poetycki*, w: *Encyklopedia kina*. Pod red. T. Lubelskiego, Wydawnictwo Biały Kruk, Kraków 2003, s. 748.

289 E. Szczęsna, *Poetyka mediów*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007, s. 37.

rozbudowanej fabule. Decydująca jest tu prawdopodobnie fabularna wspólnota sztuk. Jej uniwersalność może wynikać z faktu pozajęzykowości. Fikcjonalne postaci i zdarzenia tworzące fabulę odnajdziemy w filmie, literaturze i malarstwie. Może jeszcze precyzyjniej warto mówić o schemacie fabularnym – wzorcu, wykorzystywanym przez danego twórcę. Dopiero kształtowanie tego wzorca, swoiste udziwnianie go prowadzi do konstruowania fabuły. Pamiętajmy też, że dzisiaj w badaniach filmoznawczych, zwłaszcza neoformalistycznych, zwraca się uwagę na proces konstruowania fabuły w świadomości widza. W ich rozumieniu fabuła jest w dużej mierze wyobrażonym konstruktem tworzoną na podstawie informacji pochodzących z ekranu, ale nie jest to proces dowolny, lecz wyznaczony przez schematy myślowe, które decydują o percepcji tekstu narracyjnego, czyli opartego na fabule. Widz ma przecież ogólną zdolność, aby ciągi wizualne i dźwiękowe łączyć w związki przyczynowo-skutkowe. Ten pierwszy etap, który się w naszych umysłach rozgrywa, określa się mianem sjużetu; fabuła powstaje natomiast w wyniku dalszych, uszczegóławiających opracowań bodźców płynących do nas z ekranu. Przypominam o tym, bo wpływa ten fakt na znaczenia, jakie przypisujemy filmom. Historia opowiedziana w filmie to jeszcze nie fabuła, czasem lepiej posługiwać się określeniem dyskurs. To dzięki niemu film określa swą indywidualną specyfikę, a budują go zdarzenia przedstawione wprost oraz te, które są wywnioskowane i domniemane.

Trzeba przyznać, że w sztuce filmowej dla młodego widza nie ma komplikacji fabularnych. Rzadko zdarza się fabuła epizodyczna czy wielogątkowa. Ta pierwsza utrudnia śledzenie zdarzeń, które zamieniają się w ciąg pozbowiony logiki przyczynowo-skutkowej; trzeba doszukiwać się jej na innej płaszczyźnie. Kilku- lub wielogątkowa fabuła filmu zyskuje większą akceptowalność, ale np. nie może prowadzić do wydłużenia czasu projekcji. Przykładowo, wątki mogły być związane z kilkoma równorzędnymi bohaterami, jak ma to miejsce choćby w filmie *Jutro będzie lepiej* (2010) Doroty Kędzierzawskiej. Tutaj trzech małych uciekinierów z Rosji do Polski jest pokazywanych co prawda blisko siebie, ale ich charakterystyki zajmują zbyt wiele miejsca. Widz, zwłaszcza młody, lepiej ich rozumie, ale z kolei nie potrafi utrzymać uwagi, może także z braku, a nie nadmiaru zdarzeń. Z jednej strony protagonistów łączy wspólna przygoda, z drugiej – dzielą różnice wiekowe i osobowościowe. Reżyserskie podążanie w ich kierunku

może wzbogacać ich charakterystyki, ale często dzieje się to kosztem akcji. O zło ty środek bardzo trudno.

Z kolei film oparty na drugiej z cyklu przygodowych powieści science fiction Rafała Kosika *Felix, Net i Nika* oraz *Teoretycznie Możliwa Katastrofa* (2012) autorstwa Wiktora Skrzyneckiego przynosi próbę odnowienia polskiego filmu młodzieżowego. Jako swoiste skrzyżowanie prozy Stanisława Lema i Edmunda Niziuskiego, powieści Kosika odznaczają się z jednej strony dbałością o tło psychologiczno-obyczajowe związane z życiem gimnazjalisty oraz uwypukleniem relacji szkolnych i rodzinnych, wzbogaconych o przygody, z drugiej natomiast, wynikają z refleksji na temat przyszłości nauki i techniki. Wojciech Orliński, jeden ze współczesnych krytyków filmowych, nazwał ten cykl „propedeutyką science fiction”²⁹⁰. Rzeczywiście, świadczy o tym nie tylko warstwa poznawcza książki, uwzględniająca takie tematy, jak nanotechnologia, równoległość światów czy naukowe eksperymenty nazistów, ale również forma utworu, w której wyróżniają się komentarze odautorskie i przypisy. Jest zatem nauka, fikcja, przynajmniej polska obyczajowość z lat 90. ubiegłego wieku, są problemy rozwarstwienia społecznego. Z książki wybrano do filmu jeden wątek, z czego wynika jasno, że autorzy filmów dla młodego odbiorcy powielają rozwiązania, które są z ich punktu widzenia bezpieczne. Akcja jest przesunięta w czasie, choć współczesność rozpoznajemy naturalnie, bez dodatkowych wskazówek. Równoważąc zdolności intelektualne i parapsychologiczne (z jednej strony Net i Felix, z drugiej – Nika), autorzy filmu pokazują wszechobecność w naszym życiu tajemnicy – zbiorowej, związanej z nauką, która zbliża się znowu do magii, i indywidualnej, określonej przez psychikę młodego człowieka, który może być zagadką dla siebie i innych.

Zasadniczo nie zdarzają się dzisiaj wśród filmów fabularnych dla tej grupy odbiorców utwory nowelowe, w których każda z części byłaby oddzielną fabułą. Dawnymi przykładami mogą być *Male dramaty* (1958) Janusza Nasfetera oraz jego *Kolorowe pończochy* (1960). I znów, jeśli już natknijemy się na taką sytuację – efektem jest rozproszenie uwagi widza. Łatwiej w tej mierze zrealizować film kilkunastkowy czy nowelowy w oparciu o baśń ludową lub nawet literacko zagospodarowaną. Przykładem może być pokazywany w 2010 roku na

29. Międzynarodowym Festiwalu Filmów Młodego Widza Ale Kino! w Poznaniu holenderski obraz Sandera Franckena *Pieśni bardów* (2010). Podstawą filmu są baśnie zaczerpnięte z folkloru trzech rejonów – indyjskiego Radżastanu, z Afryki Zachodniej i północnoindyjskiego rejonu Ladakh, bliskiego kulturowo i religijnie Tybetowi. Trzech głównych bohaterów, trzech operatorów i trzech kompozytorów zaangażowanych w ten projekt w połączeniu z trzema lokalnymi opowieściami buduje jednak spójny przekaz na poziomie semantycznym, choć już nie w wymiarze fabularnym. Jego spoiwem jest bowiem nie tylko baśniowy rodowód tych opowieści, zresztą w filmie korygowany na rzecz realizmu tła, ale podkreślenia w tytule meliczność całości. Pieśń jest gatunkiem literackim wywodzącym się z obrzędów religijnych, zwykle też realizuje poważny temat. Mimo że dzisiaj uwolniła się od tych naleciałości i jest formą literacką samodzielną, liryczną, ale czasem i epicką, jej struktura jest oparta na umuzyycznieniu: refreny, paralelizmy czy uproszczona budowa dobrze zdomawiają się w strukturze filmowej. Poetyka *Pieśni bardów* oparta jest na wspomnianych przed chwilą zabiegach stylistycznych, które niwelują kilkunastkowy. Spójność zbudowana jest przez muzykę opartą na folklorze, pulsującą i transową, unifikującą różnice na rzecz euforycznego stanu, któremu nie przeczy obraz materialnej, ale już nie duchowej biedy. Dodajmy wyraźnie, że filmowe pieśni mają charakter mieszany, liryczno-epicki, co często zależy od literackiego budulca. Przykładem mogą być utwory dla dorosłych: *Pieśni z drugiego piętra* (2000) Roya Anderssona, oparte na poemacie Césara Vallejo i mające strukturę złożoną z 46 ujęć (końca świata); *Pieśń o Bernadette* (1943) Henry’ego Kinga wzoruje się na słynnej niegdyś powieści Franza Werfla, stając się jednym z popularniejszych filmów religijnych; *Pieśń o Rolandzie* (1978) Franka Cassentiego jest adaptacją średniowiecznego poematu epickiego, ale ową epickość wyraźnie kontrpunktuje dwudzielny charakter całości: opowieść reportażową z pielgrzymki uzupełnia nieco fantastyczna historia Rolanda, inscenizowana przez wędrownych aktorów, którzy towarzyszą pielgrzymom. Jak te filmy, również *Pieśni bardów* rozpięte są między fenomenem fabuły a poetyckością. Dominuje nadal fabularność, ale to sposoby transkrypcji literackich pierwowzorów decydują o oddaleniu się czy odejściu od fabularnego kośca. Wśród gatunków wywodzących się z epiki są nie tylko baśnie, ale również nie mniej ulubione, zwłaszcza przez dzieci – bajki. A co z bajką, która jest

²⁹⁰ W. Orliński, *Optymizm się sprzedaje*, „Gazeta Wyborcza” 29-30.09.2012.

skierowana także do dorosłego odbiorcy, czytelnika i widza, powiedzmy bajką intelektualną? Taka zawiera często elementy powiatki filozoficznej czy przypowieści; a my mamy szczęście obcować z arcydziełem tej konwencji, mianowicie 13 bajkami z *królestwa Lailonii dla dużych i małych* Leszka Kołakowskiego z 1963 roku, adaptowanymi przez poznańskie TV Studio Filmów Animowanych w latach 1996-2000.

Z jednej strony bajka, gatunek literacki kodyfikowany przez wieki, swą poetykę ma dość skostniałą. Jest utworem krótkim, wierszowanym lub/i żartobliwym, często zawierającym pouczenie. Morał ten może się pojawić w różnych miejscach tekstu, a czasem wynikać z jej treści. Jest to forma epicka, choć często nie pozbawiona cech lirycznych. Bajka występuje zwykle w dwóch postaciach: epigramatycznej lub narracyjnej; ta druga odmiana, którą posługuje się Kołakowski, zbliża ją do opowiadania lub noweli. Dzisiaj bajka rzeczywiście przeznaczona bywa dla „dużych i małych”. W omawianym przypadku wiąże się to m.in. ze wspomnianymi elementami poetyki powiatki filozoficznej, co w przypadku tego autora wydaje się naturalne. Powiatka także jest utworem narracyjnym, ilustruje oraz propaguje jakiś światopogląd lub stanowisko moralne, a czyni to często w kostiumie egzotycznej scenarii i awanturnych przygód. Czy tak jest u autora *Obecności mitu*? W bajkach Leszka Kołakowskiego uderza brak jednoznacznej puenty. Na przykład w otwierającym cykl tekstcie: *Jak szukaliśmy Lailonii*, utrzymanym w konwencji narracji pierwszoosobowej (tu: liczby mnogiej), dwaj bracia poszukują tytułowego królestwa, a mimo wysiłków nie potrafią tego dokonać. Wypytawszy wszystkich, po przejrzeniu dostępnych map i globusów, postanowili kończą swoją opowieść wezwaniem do czytelników: „Być może jednak ktoś z was będzie miał więcej szczęścia, może komuś uda się kiedyś trafić do Lailonii. Jadąc tam, oddajcie w naszym imieniu kwiatek nasturcji królowej Lailonii i powiedzcie jej, jak bardzo chcieliśmy się tam dostać i jak nam się to nie udało”²⁹¹. Pierwsza bajka jest nie tylko oczywistym zaproszeniem do lektury i wskazówką fabularną co do miejsca i okoliczności wydarzeń (zresztą także pozbawioną pewników). Jej finał pokazuje także, chyba nieczęstą w konwencjonalnej bajce, dążeń do remonowania bohatera – w tym przypadku narratora. To jednak coś więcej, to

291 L. Kołakowski, *13 bajek z królestwa Lailonii dla dużych i małych*, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 1998, s. 15.

gorzkie, czasem też absurdalne w formie credo Leszka Kołakowskiego, który jest chyba bliski postawie, jaką można określić mianem świeckiego humanizmu. Ale z drugiej strony zachęca do zaznajomienia się z kolejnymi, już konkretnymi bajkowymi przygodami. Najwybitniejszy polski filozof współczesny zawsze zainteresowany był paradoksami i sylogizmami, których rozwiązywanie utrzymywane bywa w tonacji kpiarskiego humoru. Klasyczna formuła bajki dziecięcej też opiera się na próbie rozwiązania problemu, ale i unaocznienia braku jednowymiarowości życia. Jako filozof-prozaik posługiwał się, także w omawianym tu przypadku, stylizacją. Dato to podwojony efekt końcowy: z jednej strony bajka jako coś dziecięcego, niepoważnego czy krotocwilnego w powszechnej, stereotypowej opinii nie zawsze zasługuje na pełnię uwagi, stylizacja z kolei sugeruje zabawę formą, która, naśladowując oryginał, pozbawia się w jakimś stopniu prawa do głębokiego respektu. Co prawda nie wszyscy rozpoznają zabiegi pastiszowe (tutaj Kołakowski poprzez tytuł sugerując podwójnego odbiorcę, od razu na ten fakt przystaje), ale i tak trzeba przekroczyć konwencję, aby dotrzeć do autorskiej postawy filozofa, zarazem jej nie unieważniając.

Jak z taką piętrową poetyką Lailonii poradzili sobie twórcy jej wersji animowanej? *14 bajek z królestwa Lailonii* Leszka Kołakowskiego ma wielu rodziców. Wśród nich są przede wszystkim pomysłodawca serii i autor scenariuszy Jan Zamojski, opiekun artystyczny projektu Maciej Wojtyśko, opiekun literacki – Anna M. Zaremba, autor czołówki graficznej – Piotr Dumala i kilkunastu wybitnych reżyserów filmów animowanych²⁹² oraz ich współpracowników. Za największy sukces artystyczny serii ok. piętnastominutowych utworów uchodzi powszechnie dziesiąty film serii, zatytułowany *O największej kłótni* (1999) w reżyserii Zbigniewa Koteckiego, ze scenografią Marii Balcerek oraz muzyką Marcina Pospieszalskiego. Znakiem serii jest grafika otwierająca cykl, przedstawiająca podwójny portret filozofa na tle mapy Lailonii oraz rekwizytów związanych z poszczególnymi bajkami. Narratorem spoza kadru jest Zbigniew Zapasiewicz, którego charakterystyczny tembr głosu jest znakiem odsyłającym do kultury wysokiej, dystynkcji, powagi przełamanej ironią, a szerzej: gwarancją władzy intelektualnej.

292 Są to: Maciej Wojtyśko, Marek Łuzar, Krzysztof Kiwerski, Jacek Kasprzycki, Marek Serafiński (dwie realizacje), Jacek Adamczak, Hieronim Neumann, Piotr Muszalski i Paweł Walicki, Łukasz Słuszkiewicz, Zbigniew Kotecki oraz Tamara Sorbian.

lektu nad – także niezbędną w tej konwencji – ludznością. Pozornie tu obszar wspólny literatury i filmu kończy się. Dalej pojawia się wielka różnorodność form plastycznych, technik animacji, rodzajów i sposobów wykorzystania muzyki, scenografi i intersemiotycznych czy intermedialnych nawiązań. W *O nagiętej kłótni* dobrze widać ową dwudzielność całego projektu. Mamy więc z jednej strony stylizykę nawiązującą w warstwie plastycznej do malarstwa Pietera Bruegla (zacytowano m.in. jego obraz *Żniwa*), którego to odniesienia nie ma w tekście Kolakowskiego. Jak pisała Katarzyna Mąka, z aluzji tych i cytatów można wnioskować, że: „Po pierwsze Bruegłowski styl narzuca lekturę alegoryczną. Po drugie świat przedstawiony dzięki tym nawiązaniom podlega karnawalizacji [...]”. Po trzecie wreszcie malarstwo Bruegla było, podobnie jak twórczość Albrechta Dürera i Michała Anioła (*Sąd Ostatni*, *Pieta*), przejawem kryzysu antropocentrycznego i światopoglądu racjonalistycznego. Człowiek w obrazach Niderlandczyka traci uprzywilejowaną pozycję na rzecz pejzażu. Istota ludzka nie łączą już w sobie piękna, dobra i prawdy. Kotecki, odwołując się do Bruegla, wzmacnia obecny w tekście Kolakowskiego sceptycyzm poznawczy, wahanie, niepewność i wątpliwości, których pełni są jego bohaterowie²⁹³. Oczywiście, w filmie obecne są typowe dla bajek elementy scenograficzne, jak las, zwierzęta, pałac itd. Bogactwo plastyczne filmu kontrastuje z prostotą stylu Kolakowskiego, ale już jako konstrukcja bajkowego świata przedstawionego lepiej oddaje zwrócenie się twórcy do wyobraźni dziecka. Drugą, „niedoroślią” stroną filmu jest też bycie elementem serii, w tym przypadku serialu przeznaczanego także dla dzieci. Reżyser konsekwentnie korzysta z narracji pozakadrowej (wspominany Zapisiewicz), co znów z jednej strony jest oddaniem naturalnego trybu opowiadania bajek dzieciom, z drugiej – wyżej podkreślanym intelektualnym aspektem komunikacji.

Bajka *Jak szukał Lailonii* przeniesiona została na ekran dopiero w 20²⁹⁴ roku. Film w reżyserii Jacka Adamczaka charakteryzuje się stonowaną kolorystyką: mamy tu biel, czerń i mnóstwo odcieni szarości. Narratorem zza

293 K. Mąka, *Animacja i filozofia. O adaptacji filmowej 13 bajek z królestwa Lailonii Leszka Kolakowskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 43, s. 178.

294 Cytowana wyżej K. Mąka w swoim artykule podaje, że, mimo planów, film ten nie powstał. Stało się inaczej, o czym mogliśmy się przekonać osiem lat od daty publikacji artykułu. Patrz: K. Mąka, *ibidem*.

kadru jest tym razem Andrzej Seweryn, który powszechnie traktowany jest jako godny następcą Zbigniewa Zapasiewicza. Udziela swego głosu także partiom dialogowym filmu. Dwaj bracia to dorośli mężczyźni, bliźniaczko podobni, mocno ze sobą związani. Poszukują Lailonii na mapach, globusach, ale również podróżując balonem. Przemieszczają się po świecie bogatym w szczegóły (jak w bajce dla dzieci), chłodnym i nieprzyjemnym, by nie rzec: okrutnym. Powoduje to nie tylko tonacja barwna, ale kreska (to animacja rysunkowa, w odróżnieniu od lalkowej, zastosowanej w *O wielkiej kłótni*), która jest sztywna, co w konsekwencji prowadzi do asceetycznych, surowych fizys postaci zaludniających ten świat. Nie boję się zaryzykować stwierdzenia, że można określić go jako odróżający. Takie konotacje biorą się także z wątków totalitarnych, obecnych w filmie (labirynty, wszechobecni strażnicy, ważne osoby bez twarzy). Kluczowy jest tu może obraz kogoś na kształt Boga, którego jako postać siedzącą w fotelu na niebie spotykają bracia lecący balonem. Jego twarz wymyka się zarówno im, jak i nam, widzom. To konsekwentnie stosowany zbieg Adamczaka: twarze nie mają znamion osobistych, ludzkich, są pozbawione szczegółów anatomicznych. To ukłon zdecydowanie w stronę dorosłego odbiorcy. Ale znów: nie dotyczy to protagonistów opowieści – braci, którzy fizycznie są określeni o wiele precyzyjniej. Ich postawa dzielnych poszukiwaczy... no właśnie, nie bójmy się powiedzieć, to przecież Kolakowski – prawdy, jest typowa dla wizji świata, jaka przebija i z całego tomu bajek o Lailonii, jak i innych utworów autora *Czy diabeł może być zbudowany?* Tak jak w prozatorskim pierwowzorze, bracia nie osiągają celu, nie dowiadują się, gdzie leży to poszukiwane królestwo, ale jedynie upewniają, że istnieje. Czy ponoszą zatem porażkę? W bajkach epickich dla dzieci taka sytuacja, gdzie bohaterowie nie rozwiązują problemu, jest praktycznie niemożliwa. Ich zwycięstwo mentalne czy duchowe, oparte na wierze we własną ideę i nieustające poszukiwania, aby ją urzeczywistnić, mogą w tym przypadku być łatwo rozpoznawalne jedynie dla dorosłego i to zakorzenione w kulturze odbiorcy. Jeśli przyjąć, że ten odcinek bajek zrealizowanych w poznańskim studiu animacji jest autokomentarzem do całości, jego ramą modalną i naturalną puentą fabularną zarazem, to Jacek Adamczak znalazł adekwatne środki, aby ten zamysł wyrazić. Słowo wielkiego filozofa spotkało się z formą filmową, która przekracza własne ograniczenia, a może i czerpie z nich siłę.

Lista filmowych gatunków i form gatunkowych, które w konwencji dzieła dla młodego odbiorcy radzą sobie z każdą niemal formą literacką, nie kończy się w tym momencie. Dzisiaj kino młodego widza adaptuje z powodzeniem taką formę liryczną jak wiersz. Poniżej można sięgnąć do dorobku TV Studia Filmów Animowanych w Poznaniu. Powstały tu m.in. *Kropka, wykrzyknik, znak zapytania* (1989) Jacka Adamczaka i Macieja Ćwieka według wiersza Wandy Chotomskiej, *Daktyl* (1987) Witolda Giersza według utworu poetyckiego Danuty Wańtowicz *Katar* (1984) Hieronima Neumanna jako adaptacja wiersza Jan Brzechwy. W tych filmach wiersz możemy zobaczyć. To, co liryczne, zostaje ujęte albo w ramy fabularne, albo ciąg obrazowy, będący ekwiwalentem poetyckiego uporządkowania wyższego rzędu. Werbocentrycznie zorientowana literatura poddaje się od dawna urokom dziesiątej muzy także w najbardziej „opornym” wymiarze – lirycznym. Tekst poetycki może na ekranie zachowywać autonomię, np. poprzez wykorzystanie głosu poety czy lektora, będącego często wybitnym aktorem; także dzięki napisom, wykorzystaniu piosenki, zbudowaniu wizualnego kontekstu. Seweryna Wyślouch wskazuje na pięć typów takiego kontekstu, pisząc co prawda o filmowych portretach poetów, ale stąd już tylko krok do poezji uobecnionej w każdym typie filmu, także dla dzieci i młodzieży. Są to: konkretyzacja realiów istniejących w tekście, konkretyzacja sytuacji lirycznej wiersza, plastyczna para-lela, metafora filmowa i symbol²⁹⁵. O niektórych z nich wspominałem przy okazji z konieczności wybiórczego przeglądu ciekawych filmów dla młodego widza, które nie gubią specyfiki i znaczenia słowa literackiego pierwowzoru. Współczesna genologia wielomedialna opiera się w coraz większym stopniu na badaniu form mieszanych i hybrydalnych. Przedstawione przykłady należą często do pogranicznych form gatunkowych i należy je traktować jako skromny wstęp do dalszych badań nad przekształceniami słowa werbalnego w odmiennym systemie semiotycznym. Kino dla dzieci i młodzieży nie jest wyizolowaną wyspą na mapie filmowych wysp i archipelagów, które wciąż znajdują swoich admiratorów, w związku z tym nie można go traktować rozłącznie, ale z drugiej strony nie można wykluczać jego specyfiki w tym względzie. Podobnie jak w filmie *O największej kłótni* jest ono dzisiaj prawdziwą wieżą Babel, którą można poznać dzięki wolności wyboru.

295 S. Wyślouch, *Literatura i semiotyka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, s. 170.

Bibliografia:

- OK (Olga Katafiasz), hasło: film poetycki, w: *Encyklopedia kina*. Pod red. T. Lubelskiego, Wydawnictwo Biały Kruk, Kraków 2003.
- L. Kotakowski, 13 bajek z królestwa Lailonii dla dużych i małych. Wydawnictwo Prószyński i S-ka. Warszawa 1998.
- K. Mąka, *Animacja i filozofia. O adaptacji filmowej 13 bajek z królestwa Lailonii Leszka Kotakowskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 43.
- B. McFarlane, *Tło, problemy i propozycje*. Przeł. S. Sikora, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 26-27.
- H. Münsterberg, *Dramat kinowy. Studium psychologiczne*. Przeł. A. Helman, Łódź: Dom Kultury, Łódź 1989.
- W. Orliński, *Optyvizm się sprzedaje*, „Gazeta Wyborcza” 29-30.09.2012.
- E. Szczesna, *Poetyka mediów*. Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.
- S. Wyślouch, *Literatura i semiotyka*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.
- J. Ziomek, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980.